ATTI

DEL

CONGRESSO INTERNAZIONALE

DI

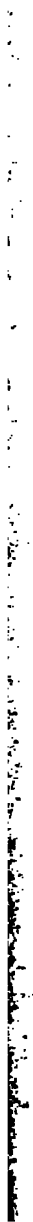
SCIENZE STORICHE

(ROMA, 1-9 APRILE 1903)

VOLUME VIII

Atti della Sezione IV:
STORIA DELL'ARTE MUSICALE E DRAMMATICA.

ROMA
TIPOGRAFIA DELLA R. ACCADEMIA DEI LINCEI
PROPRIETÀ DEL CAV. VINCENZO SALVIUCCI

1905

PARTE PRIMA

VERBALI DELLE SEDUTE

PRIMA SEDUTA

Venerdì 3 aprile 1903.

Presidenza provvisoria del comm. ORESTE TOMMASINI.

La seduta è aperta alle ore 15.30'. Presiede provvisoriamente il comm. ORESTE TOMMASINI (Roma) come membro del Comitato ordinatore.

Le sedute della Sezione hanno luogo in una sala della Regia Accademia di Santa Cecilia.

Sono presenti molti membri del Congresso, sì nazionali, che stranieri (1).

Sono rappresentati o iscritti al Congresso, e in modo speciale alla Sezione, come viene più ampiamente riferito nel volume I (preliminare) degli *Atti del Congresso*, la *R. Accademia di S. Cecilia* (Roma), il *Liceo musicale* (Roma), il *Liceo musicale* (Bologna), l'*Associazione musicale germanica* (Lipsia), la *Casa editrice musicale Ricordi* (Milano), la *Scuola musicale nazionale* (Roma), ecc.

Il PRESIDENTE saluta e ringrazia i presenti, e si occupa subito di costituire l'ufficio di Presidenza.

Sono eletti per acclamazione: Vicepresidenti i signori S. FALCHI, A. MARMONTEL, E. DE GUARINONI e G. TEBALDINI; Segretari i signori A. SALVAGNINI, G. BARINI, E. BLUMENSTIHL, G. RADICIOTTI e A. CAMETTI.

Il PRESIDENTE comunica una lettera del maestro G. GALLIGNANI (Milano) e un telegramma del maestro G. TEBALDINI (Loreto), i quali scusano la loro assenza: comunica altresì una lettera del dott. GUIDO ADLER dell'Università di Vienna, il quale, impedito da un lutto domestico di intervenire al Congresso,

(1) Dall'albo posto all'ingresso della sala durante le varie sedute possiamo raccogliere i seguenti nomi di congressisti intervenuti ai lavori della Sezione:

Amelli Padre A., Azzolini L., Barchiesi R., Barini G., Benndorf K., Blaserna P., Blumenstihl E., Blumenstihl P., Bonaventura A., Cametti A., Contarini S., Dent E., De Santis P., Di S. Martino e Valperga E., Donati L., Dubois T., Falchi S., Favara A., Franchi-Verney G., Franchi-Verney-Tua (signora) T., Friedländer M., Gaisser Padre U., Gorrini (signora) M., Hertz H., Humperdink E., Jacobacci R., Lozzi C., Luciani A., Maddalena E., Maddalena (signora) E., Marcone G. A., Marmontel A., Möller H., Monachesi T. Montefiore T., Padula (signora) B., Paglicci-Brozzi A., Parisotti A., Pinelli E., Placci C., Radiciotti G., Ramorino F., Rasi L., Rasi-Sormani (signora) T., Re Riccardi A., Robert F., Rosati A., Salvagnini A., Schulz G., Somigli C., Terziani R., Tommasini O., Tommasini V., Torchi L., Vessella A., Veyran L. Zambiasi G.

Aderirono alla Sezione con lettere o coll'invio di temi, comunicazioni ed omaggi, ma non poterono intervenire alle sedute, sebbene inscritti al Congresso, i signori:

Adler G., Boito A., Boutet E., Camiolo A., Chilesotti O., De Guarinoni E., Gallignani G., Hase (von) O., Ludwig F., Marconi E., Meerens C., Ricordi G., Ricordi T., Salazar-Traversari P., Scherillo M., Tebaldini G., ed altri.

invia come omaggio i primi dieci volumi dei *Monumenti dell'arte musicale in Austria* e dispone che, finito il Congresso, passino alla Biblioteca della R. Accademia di S. Cecilia. La Sezione invia al dott. Adler un telegramma di condoglianza e di ringraziamento.

Il PRESIDENTE rende conto de' seguenti altri omaggi pervenuti alla Sezione, e che saranno, come il precedente, depositati nella Biblioteca della R. Accademia di Santa Cecilia:

1° URSINI-SCUDERI prof. S. (Catania), *Il Musicometro*, Roma, 1903.

2° CAMIOLO dott. A. (Niscemi), *Essai sur les lois psychologiques de l'intonation et de l'harmonie*, Paris, 1878.

3° MEERENS Ch., *La science musicale*, ecc., Bruxelles, 1902.

4° MARCONI prof. Enrico (Quito), *Il trionfo della musica, Inno per cori, orchestra e banda* (manoscritto).

5° ZAMBIASI dott. G. (Roma), *Acustica e Musica*, Roma, 1898-99.

La Sezione delibera ringraziamenti per tutti i donatori.

Si procede poscia alla nomina del Presidente effettivo.

Per acclamazione è eletto Presidente della seduta odierna il dott. MAX FRIEDLAENDER, dell'Università di Berlino, il quale ringrazia dell'onore fattogli e si scusa per la sua imperfetta conoscenza della lingua italiana.

Presidenza del dott. MAX FRIEDLAENDER.

Il PRESIDENTE dà la parola, per primo, al prof. Ramorino.

RAMORINO F. (Firenze), legge la relazione sul tema n. I: *Della opportunità di pubblicare in edizione critica gli «Scriptores musici latini»* (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. I).

Il PRESIDENTE apre la discussione intorno al tema e alla relazione Ramorino; prendono successivamente la parola:

AMELLI A. (Cassino), il quale, mentre plaude all'opportuna proposta, vorrebbe che agli autori indicati dal prof. Ramorino si aggiungessero le opere de' padri della Chiesa greca e latina, e specialmente S. Giustino, S. Basilio, S. Giovanni Grisostomo, S. Gregorio Nazianzeno e S. Ambrogio, che contengono preziose notizie intorno alla musica.

LOZZI comm. C. (Roma), premesso che generalmente tutti gli scrittori antichi si sono più o meno direttamente occupati di musica, vorrebbe che la raccolta si limitasse alla parte storica e alla teoretica con qualche accenno critico.

RAMORINO, relatore, ringrazia i signori Amelli e Lozzi, e dichiara che non ha preteso di dare, nella sua relazione, un indice completo degli autori, ma soltanto un saggio, limitandosi però agli autori latini, com'è indicato nel tema, ed escludendo, per naturale conseguenza, gli scrittori greci.

Dopo breve discussione, su proposta del dott. BARINI G. (Roma), la Sezione plaude alla proposta del prof. Ramorino, e fa voti perchè lo stesso proponente si occupi della compilazione del lavoro.

BARINI, nell'assenza del prof. TEBALDINI, riferisce sul tema n. II: *Opportunità di compilare una raccolta di indici e cataloghi de' codici musicali italiani esistenti negli Archivi, nelle Biblioteche e nelle collezioni pubbliche e private,*

per servire di base ad una serie di edizioni critiche delle opere de' nostri classici (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. II).

Dopo osservazioni in vario senso del PRESIDENTE, che ricorda lavori consimili già compilati all'estero, del Padre GAISSER (Roma), del comm. LOZZI e del prof. BONAVENTURA A. (Firenze) circa le modalità per l'attuazione della proposta, la Sezione, rilevando con plauso la notizia che il Padre Ehrle, direttore della Biblioteca Vaticana, si è dichiarato disposto ad iniziare il lavoro per i codici musicali di quella Biblioteca, approva con voto unanime i due seguenti ordini del giorno presentati dal relatore:

I.

« La Sezione fa voti perchè qualche volume della raccolta di indici e cataloghi bibliografici pubblicata dal Ministero della pubblica istruzione sia dedicato alla descrizione dei codici musicali, o aventi relazione con l'arte musicale, esistenti nelle Biblioteche italiane ».

II.

« La Sezione, preso atto della relazione sul tema in discussione, e tenendo conto delle proposte in essa comprese, deferisce alla propria Presidenza l'incarico di studiare, d'intesa con le persone che a tale scopo riterrà meglio adatte, le modalità per l'attuazione delle proposte su accennate, e di porle in atto appena possibile » (1).

PAGLICCI-BROZZI conte A. (Modena) presenta una comunicazione sull'*Opportunità di raccogliere le antiche fanfare de' Comuni italiani*. Considerata l'attinenza che questa comunicazione ha con l'altra del maestro VESSELLA A. (Roma), se ne rimanda lo svolgimento alla seduta antimeridiana di lunedì 6 corrente.

GAISSER domanda di poter fare una comunicazione sui *Canti ecclesiastici italo-greci*. Lo svolgimento di tale comunicazione viene rimandato alla seduta dell'8 corrente.

Il PRESIDENTE presenta in omaggio la raccolta delle *Relazioni annuali della R. Accademia di S. Cecilia*, altre pubblicazioni accademiche speciali, e, fra esse, la più recente: *La R. Accademia di S. Cecilia nel XXV anniversario della fondazione del Liceo musicale*, Roma, 1902, nella quale il conte di SAN MARTINO ha ampiamente esposta la storia della R. Accademia e degli Istituti annessi, dall'origine ai nostri giorni.

(1) In conformità della proposta contenuta nella sua relazione, e d'intesa con la Presidenza della Sezione, il dott. Barini, nella seduta in data 28 ottobre 1903 della VI riunione della Società bibliografica italiana, tenuta in Firenze, propose che la Presidenza di quella Società assumesse l'incarico di formulare le norme da seguirsi nella descrizione de' codici musicali, e di pubblicarle nella *Rivista delle Biblioteche e degli Archivi*, in guisa da assicurare esattezza e uniformità nel lavoro. Avendo la Presidenza dichiarato di accettare l'incarico, l'assemblea approvò all'unanimità la proposta; e quanto prima saranno pubblicate le suddette norme, accompagnate da esempi in *fac-simile* delle varie forme di scrittura musicale che si incontrano più di frequente nei codici.

Vedasi anche quant'è avvertito più innanzi. in nota alla seduta quinta.

La Sezione delibera un ringraziamento al conte di SAN MARTINO e alla R. Accademia di S. Cecilia.

Il PRESIDENTE, in conformità del regolamento, propone che a presiedere la seduta successiva sia eletto il maestro E. Humperdink di Berlino. La proposta è accolta all'unanimità. Annunzia, infine, che le comunicazioni decadute oggi sono rimandate all'ultima adunanza.

Quindi, fra gli applausi al Presidente, la seduta è tolta alle ore 17.

La sera del 3 aprile, alle ore 21, nel *Teatro comunale Argentina* ebbe luogo, in onore del Congresso, a spese del Comitato ordinatore e per invito della Presidenza del Congresso, un grande *concerto corale e orchestrale di musica sacra italiana*, alla cui organizzazione presiedettero la *R. Accademia di S. Cecilia*, e, in particolar modo, il maestro prof. R. TERZIANI, unitamente al Segretario generale del Comitato Comm. G. GORRINI.

Il grande *concerto* riuscì splendidamente, e lasciò in tutti i Congressisti l'impressione e il fascino di una geniale festa dell'arte, sapientemente ideata e mirabilmente organizzata, all'intento di esporre in rapida sintesi lo svolgimento ne' secoli XVI a XIX della musica sacra italiana, ne' suoi principali maestri e nelle varie sue scuole.

Del concerto diremo più ampiamente nel volume I degli *Atti*, a proposito de' *festeggiamenti* in onore del Congresso. Ci limitiamo a riferire qui il programma:

PROGRAMMA.

I.

Scuola romana.

PALESTRINA (1526-1594). — *Sanctus*, a sei voci (dalla Messa di Papa Marcello).
ANERIO (1551-1620). — *Alleluja! Christus resurrexit*, a quattro voci.
PITONI (1657-1743). — *Christus factus est*, a quattro voci.

Scuola veneziana.

LOTTI (1665-1740). — *In tribulationem*, a cinque voci.

II.

Scuola napolitana.

PERGOLESE (1710-1736). — *Quando corpus* e *Amen*, a due voci (dallo *Stabat Mater*).
SOLI: Signore Bice Mililotti Reyna, Maria Verger Borlone.

Scuola fiorentina.

CHERUBINI (1760-1842). — *In Paradisum*, a quattro voci.

Scuola bolognese.

ROSSINI (1792-1868). — *Kyrie*, *Sanctus* e *cum Sancto Spiritu*, a quattro voci (dalla Messa solenne)

SOLI: Signore Bice Mililotti Reyna, Maria Verger Borlone.
Signori Giuseppe Soldini, Giuseppe Gironi.

NB. Nelle composizioni a sole voci le parti dei Soprani e dei Contralti furono eseguite dalle varie *Scholae cantorum* di Roma.

SECONDA SEDUTA

Sabato 4 aprile 1903.

Presidenza del maestro E. Humperdink.

Assistono il Vicepresidente Falchi e i Segretari Barini, Blumenstihl e Salvagnini.

La seduta è aperta alle ore 15.

Il PRESIDENTE ringrazia, in lingua italiana, per l'onore fattogli.

BARINI, avuta la parola, legge la sua relazione sul tema n. III: *Necessità di rendere più completo e proficuo l'insegnamento della storia della musica negli Istituti musicali, ponendo costantemente in relazione la produzione musicale con la storia civile e del costume e con le altre manifestazioni della vita intellettuale nel tempo in cui fiorirono i singoli compositori e si svolsero le varie forme musicali* (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. III).

LOZZI avrebbe desiderato che questo tema fosse svolto insieme con quello del dott. L. A. VILLANIS (Torino), fissato per la seduta di lunedì prossimo; aggiunge alcune raccomandazioni, specialmente per ciò che riguarda il maggiore sviluppo da dare alla storia del melodramma.

TORCHI maestro Luigi (Bologna) ritiene impossibile ne' nostri Istituti musicali lo studio delle storia della musica come lo vorrebbe il Barini, se prima non si trovi il modo di elevare il grado di coltura generale degli allievi, attualmente inadeguato all'importanza dell'insegnamento. L'oratore aggiunge che la storia della musica in rapporto con la storia civile e del costume e con le altre manifestazioni dell'arte si dovrebbe svolgere nelle Università, più che negli Istituti musicali.

BARINI, relatore, replica sostenendo che non per questo si debba rinunziare a migliorare gradatamente l'insegnamento anche negli Istituti musicali: cita, come esempio di fatto, le lezioni da lui svolte col metodo propugnato nella relazione, ne' suoi corsi di storia della musica nella *Scuola musicale nazionale di Roma*, con risultati di cui ha ragione di essere veramente soddisfatto.

BONAVENTURA propugna l'unificazione de' programmi di questa materia.

GAISSER è favorevole alla proposta Torchi circa l'insegnamento della storia della musica nelle Università.

RAMORINO fa osservare che di ciò si discuterà nella seduta di lunedì prossimo, a proposito del tema Villanis.

Chiusa la discussione, si approva il seguente ordine del giorno, concordato tra i signori Barini, Torchi e Bonaventura:

« La Sezione fa voti perchè sia reso più completo e proficuo l' insegnamento « della storia della musica negli Istituti musicali, ponendo costantemente in re- « lazione la produzione musicale con la storia civile e del costume, e con le altre « manifestazioni della vita intellettuale nel tempo in cui fiorirono i singoli com- « positori e si svolsero le varie forme musicali.

« A raggiungere tale scopo, la Sezione ritiene opportuno che siano emanati « provvedimenti intesi ad elevare il grado di coltura degli allievi degli Istituti « medesimi e che siano fissati programmi uniformi e completi da adottarsi in « tutti gli Istituti musicali ».

Il PRESIDENTE invita i presenti a salutare con un plauso il maestro Teodoro DUBOIS (Parigi), giunto da poco nella sala (Acclamazioni).

Nell'assenza del maestro P. TRAVERSARI-SALAZAR (Quito), la sua comunicazione è rimandata all'ultima seduta.

RAMORINO legge, a nome del prof. VILLANIS assente, una comunicazione su *Alcuni codici manoscritti di musica del secolo XVI posseduti dalla Biblioteca nazionale di Torino* (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. XVIII).

ZAMBIASI prof. Giulio (Roma), assistente nell'ufficio centrale del corista normale, svolge una applauditissima comunicazione: *Sullo svolgimento storico-critico de' principî e criterî seguiti nel dare base scientifica alla musica* (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. VI).

Viene eletto per acclamazione a Presidente della prossima seduta il maestro Teodoro Dubois, direttore del Conservatorio di musica di Parigi.

Quindi, con un plauso al Presidente, la seduta è tolta alle ore 17.

TERZA SEDUTA

Lunedì 6 aprile 1903.

Presidenza del maestro TEODORO DUBOIS.

Assistono il Vicepresidente Falchi e i Segretari Barini, Blumenstihl, Cametti e Salvagnini.

La seduta è aperta alle ore 9.30′.

Nell'assenza del prof. VILLANIS e del prof. RAMORINO che lo rappresenta, lo svolgimento del tema da lui proposto è rimandato alla seduta pomeridiana.

VESSELLA legge la comunicazione: *Sulla evoluzione storica della partitura di banda* (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. VII), e conclude presentando il seguente

ORDINE DEL GIORNO:

« La Sezione, sentita la comunicazione del maestro Vessella sulla evoluzione « storica della partitura per la banda, riconosce l'opportunità di addivenire alla « unificazione della partitura stessa presso le varie Nazioni ».

Tale ordine del giorno è approvato all'unanimità e con plausi.

PAGLICCI-BROZZI legge la sua comunicazione sulla: *Opportunità di raccogliere le antiche e tradizionali fanfare de' Comuni italiani* (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. VIII).

VESSELLA ricorda la notizia sulla fanfara de' trombettieri di Castel Sant'Angelo, che si legge nell'opera del padre Bonanni.

L'assemblea approva il seguente

ORDINE DEL GIORNO:

« La Sezione fa voti perchè siano intrapresi studî e ricerche sulle fanfare « municipali italiane in rapporto agli usi de' diversi Comuni fin dalle epoche più « remote ».

TORCHI richiama l'attenzione della Sezione sulla pubblicazione, intrapresa dalla Casa editrice Ricordi di Milano, della raccolta: *L'Arte musicale in Italia*, che comprende le più notevoli composizioni de' varî generi musicali, dal secolo XIV al XVIII, ed è intesa a giovare alla cultura musicale italiana (Applausi).

Nell'assenza del dottor Oscar CHILESOTTI (Bassano) la sua comunicazione è rimandata all'ultima seduta.

FRIEDLAENDER propone un plauso al Presidente Dubois (Acclamazioni vivissime).

A Presidente della seduta pomeridiana è eletto il prof. Edoardo Dent, di Cambridge.

Dopo di che la seduta è tolta alle ore 10.30′.

QUARTA SEDUTA

Lunedì 6 aprile 1903.

Presidenza del prof. EDOARDO DENT.

Assistono i Segretari Barini, Blumenstihl, Cametti, Radiciotti e Salvagnini.

La seduta è aperta alle ore 15.30′.

Il PRESIDENTE ringrazia, in lingua italiana, l'assemblea per l'onore fatto, più che alla sua persona, alla Nazione inglese, di cui egli è l'unico rappresentante nella Sezione.

RAMORINO, in rappresentanza del prof. Villanis, riferisce sul tema: *Se, dato lo sviluppo che l'arte musicale va assumendo nella coscienza del pubblico, non sia il caso di presentare formali proposte, acciocchè la storia e l'estetica di quest'arte venga insegnata, o rudimentalmente, ma con programmi regolari, nelle scuole minori, o piuttosto nell'ambito maggiore delle Università.*

Il prof. Ramorino osserva che il tema del Villanis avrebbe bisogno di uno sviluppo che l'oratore non è in grado di dargli, per la mancanza della necessaria preparazione, e perchè il Villanis non ha mandato uno svolgimento scritto del tema, dal quale si possa ricavare quali proposte egli intendesse presentare al Congresso. Ritiene che il pensiero del Villanis si possa desumere dal seguente brano di un opuscolo sull'*Estetica e la Psiche moderna nella musica contemporanea*, pubblicato a Torino nel 1895: « Non è difficile prevedere che, in un prossimo ciclo di vita, l'insegnamento della coltura generale si verrà anch'esso modificando. Attualmente ai nostri giovanetti ed alle nostre signorine, per le quali la coltura generale ha una importanza spiccata, non si permette di ignorare l'esistenza ed i cenni principali relativi ad un Raffaello, un Rembrandt, un Leonardo da Vinci, un Michelangelo, un Canova; ma si permette impunemente di non sapere nulla di quanto si riferisce ad uno Scarlatti, un Marcello, un Haydn, un Mozart od un Beethoven. Per contro, questi giovani e queste signore che raramente frequentano pinacoteche o sale di scoltura, quotidianamente si recano a teatro, assistono a concerti od eseguiscono composizioni di autori.

« O non sarebbe quindi logico il dare un posticino nelle scuole secondarie all'insegnamento della *Storia musicale*, dappoichè la musica ha assunto il primo posto nei piaceri e nei supplizî, spesso ignorati, della vita sociale?

« La coltura generale ed il suo insegnamento devono fluttuare con le condizioni specialissime di ogni momento storico: dato quindi il predominio attuale della musica sulle altre arti nella coscienza del pubblico, data la pressione del nuovo ideale regnante, sembra logico che la coltura generale ne segua i dettati

ed il movimento. Non v'è scolaretto o signorina delle scuole secondarie i quali non ci parlino di Zeusi, Apelle, Parrasio e vecchia compagnia: o non sarebbe egli più logico che sapessero, con uguale o minor fatica, qualche cosa su Palestrina, Marcello, Scarlatti, Beethoven e sulla loro storica importanza? »

Letto questo brano, l'oratore osserva, per ciò che si riferisce alle scuole secondarie, che gli studenti di queste sono già sovraccarichi di materie, e quindi convenga andar cauti prima di aggiungerne altre; e come sarebbe più opportuno accettare la seconda parte della proposta Villanis, che, cioè, l'insegnamento della storia musicale sia esteso a tutte le Università.

Dopo una breve discussione, alla quale prendono parte i signori ZAMBIASI, BARINI, GAISSER e BONAVENTURA, si approva il seguente

ORDINE DEL GIORNO:

« Considerato il tema proposto dal prof. Villanis, il Congresso, mentre ri-
« tiene che nelle scuole minori debba impartirsi un insegnamento elementare mu-
« sicale con la semplice pratica del canto, fa voti perchè nelle materie dell'in-
« segnamento universitario sia compresa la storia della musica ».

RASI prof. Luigi (Firenze) legge la sua relazione sul tema n. IV: *Della costituzione di un museo dell'arte drammatica italiana* (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. IV) (1).

L'assemblea plaude all'iniziativa del Rasi, e fa voti perchè, possibilmente a cura del Governo, sia costituito un museo dell'arte drammatica italiana per evitare la dispersione di tante preziose memorie.

Essendo presente nell'aula l'illustre senatore BLASERNA, direttore dell'Istituto fisico dell'Università di Roma, il Presidente invita l'assemblea a salutare lo scienziato che tanto ha contribuito allo studio de' fenomeni della scienza musicale (Applausi).

CAMETTI maestro Alberto (Roma) legge, a nome del prof. Giuseppe RADICIOTTI (Tivoli), presente ma indisposto, una comunicazione intorno al *Teatro e musica in Roma nel secondo quarto del secolo XIX* (1825-50) (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. XVII).

Invitato a presiedere la seduta successiva, il Padre GAISSER ringrazia di tale onore, che è dolente di non poter accettare per altre occupazioni. Egli prega la Sezione di riportare i suoi voti sul prof. Edgardo Maddalena dell'Università di Vienna, che viene eletto Presidente.

E con un plauso al Presidente la seduta è tolta alle ore 17.35'.

(1) Il prof. Luigi Rasi tenne una conferenza sullo stesso argomento nella Sala de' concerti della R. Accademia di S. Cecilia la sera dell'8 aprile: vedasi, più avanti, la seduta VII, e il n. XVI della seconda parte di questo volume.

QUINTA SEDUTA

Martedì 7 aprile 1903.

Presidenza del prof. EDGARDO MADDALENA.

Assistono il Vicepresidente Falchi e i Segretari Barini, Blumenstihl, Cametti, Radiciotti e Salvagnini.

La seduta è aperta alle ore 15.30'.

LOZZI domanda di fare una comunicazione sopra alcuni documenti da lui rintracciati, riguardanti la storia dei liutai italiani. La comunicazione viene rimandata alla seduta di giovedì 9 corrente.

BONAVENTURA legge la sua relazione sul tema n. V: *Ordinamento della musica e de' libri relativi nelle pubbliche biblioteche* (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. V).

MONTEFIORE maestro Tommaso (Roma) prende occasione per esprimere il voto che si richiamino gli editori all'osservanza completa della legge, la quale impone il deposito delle partiture, e non già delle riduzioni.

Dopo brevi osservazioni, fatte dai signori BARINI, LOZZI e DENT, si approva il seguente

ORDINE DEL GIORNO:

La Sezione esprime il voto che:

« 1. Nelle pubbliche biblioteche che posseggono musica si istituiscano sezioni « speciali ad essa dedicate e si proceda all'ordinamento e al catalogo della musica « stessa con un sistema razionale ed uniforme.

« 2. Si facciano cataloghi metodici a parte de' trattati teorici e dei libri « relativi alla storia, all'estetica, alla critica musicale.

« 3. D'ora innanzi si stampino periodicamente, come quelli delle altre pub- « blicazioni, anche i bollettini delle pubblicazioni musicali » (1).

(1) Il Ministero dell'istruzione pubblica ha diretto, in data 9 settembre 1903, una circolare (n. 61) ai direttori delle biblioteche pubbliche governative, invitandoli a riferire in qual modo potrebbero essere appagati i desideri espressi dal Congresso.

La Commissione permanente per l'arte musicale, nella seduta del 13 dicembre 1903, riferendosi al voto sopra riportato e agli ordini del giorno proposti dal relatore Barini, approvati dalla Sezione nella seduta del 3 aprile, fece raccomandazioni al Ministero affinchè la circolare da esso emanata abbia gli effetti pratici desiderati, e perchè siano compilati indici e cataloghi de' cimeli musicali giacenti nelle biblioteche, negli archivi e nelle collezioni pubbliche e private, mettendo in luce e alla portata degli studiosi tutte le glorie dell'arte musicale italiana.

SALVAGNINI prof. Alberto (Roma) legge la sua comunicazione intorno a *Francesco Caffi musicologo veneziano* (1778-1874) (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. IX).

Su proposta de' signori BONAVENTURA e CAMETTI la Sezione fa voti perchè la Deputazione veneta di storia patria proceda alla pubblicazione de' più interessanti fra i lavori storici lasciati inediti dal Caffi.

CAMETTI svolge la sua comunicazione circa *Un nuovo documento sulle origini di Giovanni Pierluigi da Palestrina*: *il testamento di Jacobella Pierluigi* (1527) (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. X).

Essendo in questa comunicazione denunciata la scomparsa dell'unico autografo musicale conosciuto del Pierluigi, che conservavasi nell'archivio lateranense, il maestro Stanislao FALCHI (Roma) protesta vivacemente contro tale sparizione, esprimendo il desiderio che l'azione delle autorità competenti valga a far ritrovare il prezioso cimelio [1].

È nominato Presidente per la seduta successiva il prof. Antonio Marmontel del Conservatorio di Parigi.

Quindi, con un plauso al Presidente, la seduta è tolta alle ore 17.15'.

(1) Il Ministero dell'istruzione pubblica fece diramare, per mezzo del Ministero degli affari esteri una circolare alle nostre principali rappresentanze diplomatiche, perchè sieno fatte indagini nelle biblioteche e negli archivi all'estero allo scopo di rintracciare l'autografo del Palestrina e di mettere in guardia i direttori delle biblioteche e degli archivi stessi contro eventuali offerte di vendita del cimelio.

SESTA SEDUTA

Mercoledì 8 aprile 1903.

Presidenza del prof. EDOARDO DENT.

Assistono il Vicepresidente Falchi e i Segretari Barini, Blumenstihl, Cametti e Salvagnini.

La seduta è aperta alle ore 16.20′.

Nell'assenza del prof. MARMONTEL, il quale si scusa per lettera di non poter intervenire, viene eletto Presidente il prof. Edoardo Dent, di Cambridge.

ZAMBIASI, avuta la parola, esprime il voto che sia affrettato il compimento della grande opera dedicata dalla casa Breitkopf und Haertel al Pierluigi da Palestrina, con la pubblicazione dell'ultimo volume, da tempo atteso, contenente i documenti palestriniani, fra i quali potrà trovar posto quello illustrato dal Cametti.

FAVARA prof. Alberto (Palermo) svolge la sua comunicazione riguardante: *Le melodie tradizionali di Val di Mazzara* (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. XI).

Ad illustrare la comunicazione del Favara, il baritono sig. Oliva fa sentire all'assemblea varî canti siciliani [1].

GAISSER svolge la sua comunicazione su *I canti ecclesiastici italo-greci* (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. XII).

In seguito alle comunicazioni de' signori Favara e Gaisser, la Sezione approva unanime il seguente

ORDINE DEL GIORNO:

« La Sezione fa voti che si raccolgano i canti popolari delle varie regioni « italiane, affinchè servano di base ad una coltura nazionale produttiva. Uguale « voto formula per la trascrizione dei canti ecclesiastici greci, che si trasmet« tono per antichissima tradizione fra le popolazioni che costituivano la Magna « Grecia ».

A nome de' congressisti stranieri, il PRESIDENTE propone che la Presidenza della seduta di questa sera sia tenuta dal prof. E. MADDALENA; e che la Presidenza dell'ultima seduta (giovedì 9 aprile) sia assunta dal maestro FALCHI, direttore del Liceo Musicale di S. Cecilia.

La Sezione approva e applaude.

Quindi, con un'acclamazione al Presidente, la seduta è tolta alle ore 17.45′.

(1) Il prof. Favara tenne una conferenza sullo stesso soggetto alla R. Accademia di S Cecilia la mattina del 15 aprile.

SETTIMA SEDUTA

Mercoledì 8 aprile 1903.

Presidenza del prof. ***Edgardo Maddalena.***

Assistono i Vicepresidenti e i Segretari.

La seduta ha luogo nella grande sala dei concerti della R. Accademia di S. Cecilia, ed è aperta alle ore 21.

Essa è unicamente destinata alla conferenza del prof. cav. Luigi Rasi (Firenze) sul *Museo dell'arte drammatica italiana* (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. XVI).

Oltre i congressisti, assiste numeroso ed eletto pubblico, invitato dalla Presidenza del Congresso e della R. Accademia. Tutti seguono con grande interesse la conferenza, e alla fine di essa applaudono vivamente l'oratore.

La seduta è tolta alle ore 22.

OTTAVA SEDUTA

Giovedì 9 aprile 1903.

Presidenza del maestro STANISLAO FALCHI.

Assistono i Segretari Barini, Blumenstihl, Cametti e Salvagnini.

La seduta è aperta alle ore 10.

Il PRESIDENTE partecipa di avere ricevuto dal prof. URSINI-SCUDERI una pubblicazione stampata, che non è la comunicazione da lui annunziata, e che deve considerarsi quindi come un omaggio al Congresso.

BARINI espone sommariamente una voluminosa memoria del prof. TRAVERSARI-SALAZAR, *L'arte in America. Storia dell'arte musicale indigena e popolare. Arie, Canzoni, Poesie, Strumenti e Danze*, la quale si riferisce in principal modo alle manifestazioni musicali de' popoli dell'America del Sud ed è interessante sopratutto perchè riguarda una materia trascurata in tutte le storie della musica (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. XIII). Il Barini fa sentire alcuni tra i più caratteristici canti, ed esprime il voto, accolto con applausi dalla Sezione, che la diffusa Memoria, illustrata da numerosi disegni di curiosi strumenti musicali, venga pubblicata, completata, tuttavia, in quelle parti che hanno avuto uno svolgimento più limitato, e dopo attenta revisione degli esempî musicali, in particolar modo nella loro armonizzazione e negli accompagnamenti aggiunti alle melodie, i quali in molti casi sarebbe preferibile fossero eliminati.

LOZZI presenta ed illustra alcuni interessanti autografi e documenti riguardanti alcuni liutai e liutisti italiani, e artisti quali un Francesco Turini, un Monteverdi, un Paganini. Di tali documenti i più importanti sono una polizza di Gaspare da Salò in cui egli dà conto dell'esser suo e delle sue condizioni di fortuna e di famiglia; una lettera dello Stradivari; una del Maggini; una del Virchi; un esemplare della rara opera di G. B. Doni, *Lyra Barberina*, che il Passeri, il quale ne aveva curata l'edizione (Firenze, 1763), arricchì di note, aggiunte e correzioni e completò con nuove tavole rappresentanti nuove forme di antiche lire, per farne una seconda edizione; il manoscritto del famoso *Trattato* del Tartini, con molte correzioni e aggiunte autografe e inedite.

La Sezione fa voto che questi preziosi documenti siano pubblicati (1).

(1) La comunicazione del comm. Lozzi, non corredata però da' *fac-simili* nè dal teste de' documenti, è stata pubblicata nella dispensa I dell'anno IV (aprile 1904) del periodico *La Bibliofilia*, che si stampa in Firenze.

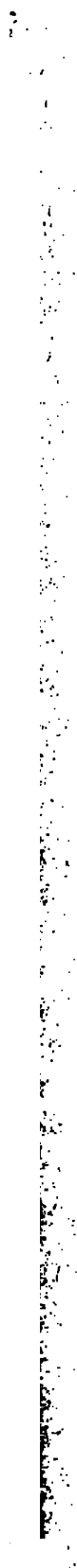
I Segretari avvertono che il dott. Chilesotti non avendo potuto intervenire al Congresso per legittimo impedimento, ha ritirato la sua comunicazione intorno a *Francesco da Milano* [1] sostituendone altre due, delle quali essi danno notizia alla Sezione: *Gli « Airs de Court » del « Thesaurus Harmonicus » di J B. Besard*, e *Trascrizioni di un Codice Musicale di Vincenzo Galilei.*

La Sezione, rilevandone l'importanza, delibera che entrambe siano pubblicate negli *Atti* (Vedi: *Temi e comunicazioni*, nn. XIV e XV).

Si vota un plauso al Presidente della odierna seduta, maestro Falchi, il quale ringrazia e propone, a sua volta, un plauso e un ringraziamento ai Presidenti che lo precedettero e un saluto ai Colleghi tutti (Acclamazioni).

L'assemblea delibera infine, all'unanimità, altro voto di ringraziamento al Comitato ordinatore, alla R. Accademia di S. Cecilia, e in particolar modo al suo benemerito Presidente conte Enrico di San Martino e Valperga per l'opera prestata in favore del Congresso e specialmente della Sezione di storia dell'arte musicale e drammatica, la quale, per le loro benemerenze, ha potuto degnamente e soddisfacentemente compiere i proprî lavori (Vivissimi applausi e acclamazioni).

La seduta è tolta alle ore 11.45′.

(1) Questa comunicazione venne dall'autore pubblicata nei *Sammelbaenden der Internationalen Musikgesellschaft*, Leipzig, 1902, Jahg. IV. Heft 3.

PARTE SECONDA

TEMI DI DISCUSSIONE

E

COMUNICAZIONI

I.

TEMA.

DELL'OPPORTUNITÀ DI PUBBLICARE IN EDIZIONE CRITICA GLI « SCRIPTORES MUSICI LATINI ».

Relazione del prof. Felice Ramorino.

Quel soffio di vita nuova che negli ultimi decenni del secolo testè compiuto ravvivò ogni arte e scienza umana, alitò pure sulla divina arte dei suoni, ridestandone nuove energie sia per lo studio della parte teorica, sia per il progresso della composizione e della esecuzione musicale.

La storia della musica specialmente fu ricercata e studiata in tutti i suoi momenti colla scorta di documenti nuovi, e con una visione più chiara dei fatti e del loro legame.

La musica greca e la musica medioevale furono le più fortunate, perchè, a tacere degli inni apollinei ritornati parzialmente alla luce, gli studi fatti sulle opere teoriche dei grandi maestri greci da Aristosseno ad Aristide Quintiliano e ad Alipio, e quelli concernenti i molti scrittori musicali del medioevo, hanno chiarito una quantità di dubbi e risolto molte questioni, e mostrano evidente nei suoi principali momenti l'evoluzione della teoria musicale.

Molto hanno giovato al raggiungimento di questo fine le nuove edizioni degli scrittori musici tanto greci che medioevali, quelli messi insieme in un volume della collezione Teubneriana di Lipsia dal Jan, questi raccolti in più volumi, frutto di grandi fatiche, dal Gerbert nel XVIII° secolo e dal Coussemaker nel secolo scorso.

Gli scrittori latini di musica hanno certo una importanza secondaria, perchè non dissero nulla di nuovo, ma si contentarono di riprodurre le teorie greche, qualche volta con errori di interpretazione. Pure meritano tutta l'attenzione degli studiosi di questa istoria, sia perchè completano le notizie che possiamo ricavare da fonti greche, sia perchè colle loro ultime opere danno la mano agli scrittori medioevali, a cui trasmisero essi il retaggio delle idee antiche. E recenti edizioni, complessive, di queste opere latine di musica non vi sono;

mentre ve ne sono delle parziali, difficilmente accessibili ai musicisti, perchè sperdute nel *mare magnum* delle collezioni di classici.

Ecco un elenco delle opere latine di musica o dei luoghi ove se ne discorre:

Età	Autori	Opere	Contenuto musicale
50 av. C.	Cicerone	Sogno di Scipione, c. 5.	Cenno dell'armonia delle sfere.
45 av. C.	»	Traduzione del Timeo Platonico.	Id.
14 av. C.	Vitruvio	*De architectura* V, 4, 5.	Riassunto dell'armonia di Aristosseno.
—	»	» X, 8.	Intorno agli organi idraulici.
70 di C.	Plinio	*Historia naturalis* 2, 20, 84.	Cenno della musica astronomica secondo Pitagora.
—	»	» 29, 4.	Il polso misurato ritmicamente dal medico Erofilo (cfr. Gell. III, 10, 13).
96 d. C.	Quintiliano	*Inst. oratoriae* lib. I, 10.	Della musica come arte utile all'eloquenza.
150 d. C.	Apuleio	*Florida*, 4.	Ricordo di Antigenide.
230 d. C.	Censorino	*De die natali*, 10.	Dei suoni e degli intervalli.
—	—	» 12.	Efficacia della musica sull'anima umana.
—	—	» 13.	Dell'armonia delle sfere.
IV secolo 2ª metà	Marziano Cappella	*De nuptiis Philologiae et Mercurii*, 9.	Dell'armonica, della melopea, della ritmica.
IV secolo	Albino	Frammenti, da citazioni di scrittori posteriori.	
387 d. C.	Agostino	De musica (limitato alla *Metrica*).	
—	Anonymi	Praecepta artis musicae ex libris Augustini.	
V secolo init.	Favonio Eulogio di Cartagine	Commento al sogno di Scipione.	
Id.	Macrobio	Commento al sogno di Scipione.	
VI secolo	Fulgenzio	Favole mitologiche, 3 9.	Di Apollo e Marsia
—	»	» 3, 10.	Di Euridice.

Età	Autori	Opere	Contenuto musicale
520 d. C.	Boezio	*De Institutione musica* libri 5.	
1ª. metà VI secolo	Cassiodoro	De institutione saecularium litterarum, c. 5 e vari altri luoghi di altre opere.	
630 d. C.	Isidoro di Siviglia	Etimologie lib. 3, c. 15-23.	
720 d. C. circa	Beda	*De musica*.	

Tali sono i brani e le opere che io propongo siano pubblicati in accurata edizione critica, utilizzando possibilmente tutti od i migliori codici di queste opere che si trovano sparsi nelle biblioteche d'Europa. Tanto più è opportuna tale raccolta, quanto che risponde a un lavoro fattosi già nel medioevo, com'è attestato dalle molte antologie di scritti musicali che ancora esistono. A me basti ricordare il codice 1051 della raccolta Ashburnhamiana di Firenze, del secolo XIV, già appartenente al monastero di S. Lorenzo dell' Escurial, e contenente, con i libri e passi citati di Agostino, Boezio, Macrobio, Fulgenzio, Isidoro, anche cose di Guido monaco, di Sant'Oddone ecc., un esempio dunque delle tanto antologie di scritti teorici sulla musica che erano diffusissime nel medioevo.

Il lavoro da me vagheggiato deve procedere parallelamente ad un altro pure importante, ed è uno studio sufficiente e definitivo intorno alle fonti cui attinsero i musicisti latini. Su questo argomento osservazioni parziali sono state fatte in diverse monografie; ricorderò quella recente di Carlo Schmidt: *Questiones de musicis scriptoribus Romanis imprimis de Cassiodoro et Isidoro*, Darmstadt 1899; dove il giovane filologo di Friedberg cercò dimostrare che questi due tardi scrittori attinsero a un'opera ora perduta di un qualche musicista cristiano, che a sua volta aveva preso e da Aristide Quintiliano e da Gaudenzio e da altri. Ma questa difficilissima materia è ben lungi dall'essere esaurita, e vanno continuate e approfondite le ricerche, e raccolti poi i risultati parziali in una sintesi che spieghi nel più probabile modo la genesi ed evoluzione delle teorie musicali in quei primi secoli dell'èra volgare che lasciarono l'eredità loro al medioevo, come questo, fecondissimo in ritrovati musicali, la lasciò all'età moderna.

II.

TEMA.

SULLA OPPORTUNITÀ DI COMPILARE UNA RACCOLTA DI INDICI E CATALOGHI DEI CODICI MUSICALI ITALIANI ESISTENTI NEGLI ARCHIVI, NELLE BIBLIOTECHE E NELLE COLLEZIONI PUBBLICHE E PRIVATE, PER SERVIRE DI BASE AD UNA SERIE DI EDIZIONI CRITICHE DELLE OPERE DEI NOSTRI CLASSICI.

Relazione del prof. GIORGIO BARINI.

L'assenza del mio illustre amico prof. Giovanni Tebaldini è doppiamente a lamentarsi: sia perchè essa priva la Sezione di una relazione dotta e geniale, quale egli avrebbe saputo elaborare, sia perchè il mio improvvisato riferimento non potrà non riuscire incompleto e inadeguato alla importanza del tema.

Per fortuna il tema stesso è molto chiaro ed esplicito, e non ha bisogno di troppe dilucidazioni: infatti, la utilità della compilazione di indici e cataloghi dei cimelî musicali giacenti nelle biblioteche, negli archivi, nelle collezioni pubbliche e private, è evidente e indiscutibile: non meno evidente è la necessità di una tale compilazione per potere con sicurezza porre mano a quelle edizioni critiche dei nostri classici, che da tutti sono vivamente desiderate, e per cui occorre avere notizia sicura dei manoscritti che ne contengono le opere.

Le difficoltà sorgono per determinare le modalità di attuazione della importante proposta, causa del diverso carattere e ordinamento delle biblioteche, degli archivi, delle collezioni in cui trovansi manoscritti musicali, per la diversità delle disposizioni che ivi regolano la compilazione e la pubblicazione degli indici e dei cataloghi.

Prima di tutto conviene pensare alle biblioteche governative e agli archivi di Stato; e qui la cosa si presenta più semplice e facile: il Ministero italiano della pubblica istruzione ha da più anni iniziato una raccolta di indici e cataloghi dei codici esistenti nelle biblioteche governative. Io ho piena fiducia che un voto solenne di un'adunanza

di un Congresso internazionale così importante potrà facilmente indurre il nostro Ministero della istruzione a dedicare a tale impresa qualche volume di siffatta raccolta. Il Ministero dell' interno potrebbe altresì incitare gli Archivi di Stato a concorrere al proposto lavoro.

Le difficoltà maggiori sorgono quando si debba sollecitare il concorso di biblioteche e di archivi non dipendenti dal Governo, in cui sono in vigore norme differenti a seconda del loro differente ordinamento: vi souo biblioteche provinciali e comunali, biblioteche arcivescovili e capitolari, archivi parrocchiali e di cappelle musicali, biblioteche e archivi di privati in cui la compilazione degli indici potrà essere ammessa a condizioni disparatissime. Sarebbe pertanto necessario interpellare gli enti o le persone da cui dipendono le singole raccolte perchè, con le modalità imposte dai rispettivi regolamenti, consentano a portare il loro contributo a tale complessa opera.

Sono intanto autorizzato dal chiarissimo padre Ehrle a dichiarare che la Biblioteca Vaticana, la quale possiede cimelî musicali preziosissimi e numerosissimi, sarebbe disposta a procedere alla compilazione e alla pubblicazione del catalogo dei codici musicali compresi nelle sue ricche collezioni, col concorso di qualche tecnico il quale coadiuvi il personale della Biblioteca stessa per la descrizione dei singoli codici: è questo un principio assai importante e di buon augurio per il buon esito del lavoro da noi vagheggiato.

Intanto è necessario studiare e stabilire un modulo unico per la segnalazione e la descrizione dei codici, tale da potersi adattare alle varie specie di essi, e tenendo conto delle particolari esigenze che possono presentarsi per la specialità della materia. Il modulo potrebbe adottarsi in via di esperimento per un determinato periodo di tempo, trascorso il quale, con quelle modificazioni che l'esperienza abbia potuto suggerire, diverrebbe definitivo.

È difficile stabilire fin d'ora se e come convenga organizzare il lavoro, per cui necessariamente dovrà farsi capo ad un centro unico: ad ogni modo mi sembra che potrebbe anche utilmente chiedersi il concorso della Società bibliografica italiana, la quale trovasi in relaziona diretta con la massima parte degli enti e delle persone che dovrebbero partecipare al lavoro e che, per mezzo del suo diffuso organo ufficiale (*Rivista delle Biblioteche*) potrebbe facilmente dare comunicazione delle modalità di esecuzione del lavoro stesso.

Credo pertanto che potrebbe deferirsi alla Presidenza della Sezione l' incarico di studiare, d' intesa con le persone che a tale scopo riterrà meglio adatte, il modo di attuare le proposte su accennate.

Intanto invochiamo per questa impresa la collaborazione di tutti i colleghi italiani e stranieri: potrà l'opera loro, nella descrizione e nella collazione dei codici esistenti nelle biblioteche e negli archivi dell' Italia e dell'estero, non soltanto facilitare la attuazione della nostra proposta, ma far sì che questa possa riuscire feconda di utili risultati.

Primo fra questi, la maggiore facilità di tutelare un gran numero di preziosi cimelî, qua e là disseminati, diminuendo il pericolo di dispersioni e di perdite gravissime; secondo, quello di potere iniziare con la certezza di avere sicura notizia dei materiali disponibili, quelle edizioni critiche delle opere dei nostri classici, che sono uno dei più vivi desiderî dei musicisti e dei musicologhi.

Potremo in tal guisa diffondere tra gli artisti e gli eruditi i tesori di quella antica musica italiana la quale (sono parole dell' illustre Gevaert) è sempre la più bella.

III.

TEMA.

Sulla necessita di render più completo e proficuo l'insegnamento della storia della musica negli Istituti musicali, ponendo costantemente in relazione la produzione musicale con la storia civile e del costume e con le altre manifestazioni della vita intellettuale nel tempo in cui fiorirono i singoli compositori e si svolsero le varie forme musicali.

Relazione del prof. Giorgio Barini.

I limiti e la portata del tema proposto per la discussione nella odierna seduta mi sembrano abbastanza chiaramente determinati con la semplice enunciazione del tema stesso: e sembrerà forse inutile che, di fronte ad un così dotto uditorio, io mi accinga a svolgere un soggetto per cui potrebbero bastare pochi cenni. Sta però il fatto che i programmi dei corsi di storia della musica in non pochi istituti musicali sono alquanto lontani dal sistema sinteticamente definito nel mio tema, e ciò fa logicamente supporre che il criterio fondamentale su cui si basa tale insegnamento non risponda a quello da me accennato. Per ciò io ritengo non sarà completamente superfluo fissare qualche punto che dimostri non soltanto l'utilità, ma la necessità di dare all'insegnamento della storia della musica un indirizzo che lo renda più utile a quei giovani i quali nell'istituto musicale vogliono formarsi una cultura artistica completa più che sia possibile.

Come le altre arti, la musica non è un fenomeno che si produca al di fuori della società umana e che abbia vita di per sè: la musica è uno degli elementi della vita intellettuale dell'umanità, nè ha ragione di essere, nè ha possibilità di vivere se non in quanto si trova a contatto con la società umana, dandole o ricevendone alimento.

L'educazione, la cultura sono in continuo stato di trasformazione; il gusto si affina o si corrompe; vi hanno idee che si impongono e trascinano tutto un popolo verso un ideale che sembra sfavillare di luce intensa: dopo un certo tempo l'occhio, abituatosi a fissare quel fulgore, crede vedere, o vede davvero, nere strie alternantisi alle lingue di fiamma, e si volge altrove in cerca di altra luce che è o gli sembra sia più pura e più viva, ma forse dopo un giorno gli apparirà più fioca e più fredda che non l'altra, da lui spregiata.

Come è possibile rendersi esatto conto della importanza che un'opera d'arte assume nella vita intellettuale di un popolo, qualora la si consideri soltanto in se stessa e non in relazione con tutte le altre espressioni della cultura di quel medesimo popolo le quali ci permettano di comprenderne i gusti, le predilezioni?

Come è possibile afferrare il vero senso di una forma d'arte tolta che sia da quella cerchia per la quale fu creata, in cui ebbe vita fiorente?

Conviene pertanto evitare più che si può l'isolamento di qualsiasi produzione artistica; dobbiamo cercare invece di ricollocarla entro la sua naturale cornice, cioè nel momento storico che la vide nascere.

Tale principio, non nuovo e già da tempo diffuso, e il metodo di studio che necessariamente ne deriva, trovano riguardo alla musica la più felice, la più utile applicazione. E la ragione ne è chiara: la musica si trova in una condizione di inferiorità di fronte alle altre arti; queste infatti sono tutte, per così dire, di immediata percezione. Basta avere occhi in fronte ed una mediocre cultura per vedere la statua, il quadro, l'edifizio, per leggere il libro, senza bisogno di intermediari: occorre invece un notevole grado di cultura per riuscire a decifrare e intendere i lavori musicali, e non a tutti e non sempre è dato trovare esecutori e interpreti che li riproducano adeguatamente. Inoltre mentre per le arti del disegno abbiamo sott'occhio elementi per così dire tangibili di confronto negli uomini, nei bruti, nella natura circostante; per la musica invece, che è arte puramente ideale, nel più stretto senso del vocabolo, siffatti termini di confronto mancano completamente: da ciò la necessità di cercare altri mezzi per facilitare la esatta comprensione e il giusto apprezzamento delle opere musicali di altri tempi.

Ad esempio, è soltanto ove si abbia un giusto concetto del valore giuridico di molte formule sacre dell'antica Roma, cui univansi inscindibilmente determinati temi musicali, che è possibile spiegare la loro forza di resistenza, la loro immutabilità di fronte alla inva-

sione dell'arte musicale greca: spiegare come mai avvenne che questa in Roma abbia avuto carattere unicamente profano, mentre nel tempio le vecchie formule sacrificali, non di rado divenute incomprensibili, restavano saldamente avvinte al vetusto canto italico, che doveva poi essere travolto nella rovina della religione e della civiltà pagane, debellate dal cristianesimo vincente.

Per citare un altro esempio: in tempi più recenti, l'indebolirsi del legame che una volta univa indissolubilmente musica e poesia non ci è rivelato nè dai monumenti musicali, così scarsi e incompleti, nè dalle incerte notizie degli scrittori di cose musicali; ma da uno studio delle definizioni dei trattatisti di metrica e di ritmica: infatti mentre nei più antichi trattatisti medioevali noi troviamo continui richiami a formule musicali, frequenti esemplificazioni tolte dalla musica per spiegare le leggi del ritmo e del metro poetico; col procedere del tempo la serie degli elementi musicali va diminuendo fino a scomparire. Una semplice scorsa ai trattati pubblicati da Giovanni Mari; il raffronto fra il *Trattato delle rime volgari* di Antonio da Tempo (1332) ed il suo rifacimento in volgare di Gidino da Sommacampagna (1350) da un lato; e dall'altro il compendio fattone da Francesco Baratella nel 1447, ci mostrano chiaramente siffatto fenomeno.

Il meraviglioso episodio di Casella ed il trionfo di Beatrice nel Purgatorio dantesco gettano sulla vita musicale dei tempi di Dante vivi sprazzi di luce e contribuiscono a dimostrare quanto siano utili le indagini letterarie per commentare le poche e poco note reliquie musicali di altri tempi.

La descrizione dei ritrovi di una lieta brigata di gentildonne e di gentiluomini che nel 1389 si intrattenevano nel « Paradiso » degli Alberti, la deliziosa villa presso Firenze da cui s'intitola il caratteristico romanzo di Giovanni da Prato; e la rappresentazione di una identica scena che si svolge sotto i nostri sguardi su di una parete dell'antico Camposanto di Pisa, meraviglioso episodio di quel grandioso affresco che è il *Trionfo della Morte*, ci provano come poche pagine di un vecchio libro, una sola parte di una antica pittura, in cui la musica ha parte essenziale, ci pongano sotto gli occhi meglio che ogni lunga e minuziosa disquisizione la parte che la musica aveva nella vita di una società trascorsa da secoli, e ancor vicina a quei tempi esuberanti di entusiasmo, in cui tutta Firenze in festa accompagnava al suono di liete fanfare da Borgo Allegri alla chiesa di Santa Maria Novella la Madonna di Cimabue; in cui tutta Siena al suono di tutte le campane a gloria e tra canti di giubilo portava

processionalmente dal modesto studio di casa Muciatti per la nobile piazza del Campo al Duomo superbo la Madonna trionfante di Duccio di Boninsegna.

Fieri tempi e fieri uomini erano quelli: e pure, geniale contrasto, un alito di poesia, un'onda di suoni pervadono quella vita ardente e tumultuosa. I documenti bolognesi messi in luce da Ludovico Frati, quelli perugini pubblicati dal Rossi, gli studi dello Zippel ci dimostrano quale alta importanza civile avesse la musica presso i liberi governi di Bologna, di Perugia, di Firenze.

Quale differenza tra i canterini e i sonatori stipendiati da quei comuni, che esercitavano un ufficio civile, moralmente ricreativo ed erano uomini probi e stimati, e quella folla di musicisti stipendiati dai principi per i loro divertimenti, e che erano considerati come oggetti di puro lusso! A darci un' idea della stima che costoro godevano, basterà citare un passo della Cronaca perugina del Matarazzo, il quale parlando delle magnificenze di Morgante Baglioni, principe d' Este, così scrive: « . . . . . . et anco non dirò de l' altre pompe che teneva « in cavalli, muli, cani, sparvieri, uccelli, buffoni, cantori e strani « animali, como è atto de vero singnore. . . »

Vedete un po' in che razza di animalesca compagnia erano messi i poveri cantori!

Il modo diverso di considerare e apprezzare le manifestazioni musicali per parte delle corti e per parte del popolo, ha perfetta rispondenza con la stima che nelle corti medesime avevasi per i dotti e spesso pedanti scrittori classicheggianti del Rinascimento, mentre nessuna cura avevasi per la letteratura volgare, la quale però, a sua volta, sulla bocca del popolo manteneva viva una freschezza e una originalità troppo spesso bandite dalle riproduzioni dell'arte classica in cui riponevano ogni amore gli umanisti. Così avviene che a fianco delle dotte ricercatezze dell'arte musicale aulica, vive e si svolge una corrente di arte popolare che vale a mantenere in vita le tradizioni nazionali: e il genio del popolo salva il canto italiano dal pericolo di restar soffocato negli intricati meandri della polifonia dotta, importata nella nostra patria principalmente dai fiamminghi.

A proposito di fiamminghi: è ben nota la importanza che nella storia della musica ha l'opera di Josquin des Près, nelle cui composizioni rivelasi una aspirazione sensibilissima verso una forma più semplice e serena che non fosse quella degli altri fiamminghi suoi predecessori. Ora a me sembra che la non breve permanenza di Josquin in Roma, agli stipendi del cardinale Ascanio Sforza, presso il quale trovavansi

contemporaneamente Bernardino Pinturicchio e il famosissimo improvvisatore e cantore Serafino de' Ciminelli dell'Aquila; e la influenza dell'arte serena e semplice, se pur non ingenua, del Pinturicchio e della scorrevole musa dell'Aquilano, debbano avere esercitato una notevole azione sulla mente del maestro fiammingo: a me sembra che veramente egli abbia ricevuto una incancellabile impressione da quell'ambiente che parla anche oggi alla mente nostra un linguaggio così profondamente suggestivo, là, nella mirabile chiesa di Santa Maria del Popolo, le cui pareti sono coperte dagli squisiti affreschi del Pinturicchio; ove sotto la cupola allietata da una festa di linee e di colori dello stesso grandissimo artista, in un sarcofago cesellato nel marmo dal Sansovino sono composte le ossa del cardinale Ascanio Sforza; in quella chiesa ove fu sepolta tra l'universale rimpianto la spoglia mortale di Serafino Aquilano.

È forse possibile prescindere da un momento storico di così grande importanza quale è il movimento effettuatosi sotto l'impulso di Martino Lutero, dal considerare i concetti fondamentali della riforma da lui propugnata e i mezzi da lui adoperati per diffonderli nel popolo, nel determinare la formazione e lo sviluppo del corale luterano, che apre la via all'arte musicale tedesca? D'altra parte è forse possibile non tener conto della reazione cattolica, che ha la sua definitiva espressione nei canoni del Concilio di Trento, e che mentre coopera alla decadenza della letteratura e della filosofia, cui accompagnasi la decadenza delle arti plastiche, contribuisce invece efficacemente al risorgimento dell'arte musicale? Forse a quei rigidi canoni noi dobbiamo principalmente la epurazione della forma in Giovanni Pierluigi da Palestrina, il quale, liberatosi dalla influenza degli artificî dei fiamminghi, trovò la via che doveva condurlo alle più alte e luminose vette dell'arte.

Ove si ponga mente alla correttezza ed alla semplicità delle linee, alla sobrietà del colore nei grandi artisti della scuola pittorica toscana ed alla esuberante ricchezza e vivacità delle tinte nella scuola veneta; ove si raffronti la ispirazione e la tecnica di un Ghirlandaio a quelle di un Tiziano; più facilmente si potrà comprendere come dal severo ed esile melodramma della camerata fiorentina dei Bardi siasi svolta l'opera passionale di Claudio Monteverdi; ove si consideri che quelle prime forme del melodramma, sorte con intenti archeologici, erano destinate alle aule dei signori e dei principi, e che d'altro canto, mentre affermavasi l'arte del Monteverdi, si aprivano per la prima volta al gran pubblico pagante i teatri musicali nella repubblica di

Venezia, più facilmente ci renderemo conto della intonazione rigidamente aristocratica dei melodrammi del Caccini e del Peri, di fronte alla intonazione calda e popolare delle opere del Monteverdi e dei suoi continuatori.

Ma è tempo che io chiuda questa troppo lunga sfilata di esempi coi quali ho tentato di dimostrare come i momenti più importanti della storia dell'arte musicale possano essere lumeggiati e illustrati da opportuni richiami alla storia civile e del costume, dalle indagini critiche e filosofiche, dall'esame delle opere letterarie e delle rappresentazioni offerte ai nostri occhi da opere delle arti plastiche: è così che lo studio simultaneo delle diverse manifestazioni della attività di un popolo può contribuire a gettar luce sullo sviluppo di una singola forma d'arte.

Non credo, finalmente, che debba tacersi un'altra utile conseguenza dello studio della storia musicale condotto col metodo da me accennato.

È noto che nella massima parte degli istituti musicali l'insegnamento è impartito nelle ore della mattina; ciò impedisce che i giovani seguano regolari corsi di studi classici o tecnici, con notevole danno per la loro coltura: non solo, ma, generalmente, chi dedica tutto se stesso all'arte, è difficile trovi il tempo di coltivare a dovere la propria mente e di arricchirla di quel largo corredo di cognizioni che sono necessarie per chi intende occupare nell'agone dell'arte un posto elevato.

È bensì vero che per tentare di ovviare a tali inconvenienti si istituiscono negli istituti musicali talune cattedre complementari: ma io ho ferma convinzione che un insegnamento complesso della storia della musica, informato al metodo definito dal tema da me sommariamente svolto, potrebbe dare risultati preziosi, aprendo dinanzi alla mente dei giovani, orizzonti più vasti e luminosi di quelli che possono essere delineati da aride filze di nomi e di date.

IV.

TEMA.

DELLA COSTITUZIONE DI UN MUSEO DELL'ARTE DRAMMATICA ITALIANA [1].

Relazione di LUIGI RASI.

Tutto il lavoro di preparazione per la pubblicazione dell'opera sui Comici italiani, illustrata da documenti di archivio e da immagini di ogni specie, all'intento di — se non completare — almeno allargare col concorso dei nuovi studî l'operetta già esistente di Francesco Bartoli, mi portò naturalmente a dover raccogliere una gran quantità di opere a stampa e di illustrazioni di figure, tanto che di quella pubblicazione fu natural conseguenza l'idea della costituzione di un museo dell'arte drammatica italiana. Potranno i letterati discutere ancora sulle origini per esempio della Commedia dell'arte ecc.; ma quello che non può omai discutersi è la signoria che i Comici italiani tennero in tutto il mondo dal loro apparir sulla scena a oggidì. Ora: se i Comici italiani ebbero questa signoria, è naturale che da essi traessero le maggiori e migliori ispirazioni i grandi artisti del pennello, del bulino, dello scalpello, del telaio. Noi abbiamo infatti ritratti e scene del teatro italiano in tutti i tempi e in tutti i paesi. Non è questo il momento opportuno, credo, di fare dinanzi a voi una lista di codesti artisti. Basti ch'io vi citi i maggiori, come: Callot, Bosse, Wachsmuth, Bertelli, Pater, Lancret, Gillot, Watteau, Bonnart, i quali, da soli, potrebbero formare un grande e invidiabile museo dell'arte drammatica italiana. E i doni, e i costumi, e gli ornamenti non costituirebbero una specie di storia documentata, o in azione, del teatro italiano? Io da vent'anni vo raccogliendo con gran fervore stampe, autografi, litogra-

[1] Sul medesimo argomento il Prof. Rasi ha tenuto al Congresso una conferenza generale qui, più avanti, riprodotta al n. XVI.

fie, incisioni, tele, statuette, ecc.; e al piccol saggio che mandai all'Esposizione di Torino fu, come incoraggiamento, assegnata la massima delle ricompense: il diploma d'onore e il diploma di benemerenza.

Ad aver meglio la sicurezza di possedere quanto occorreva per gittare le basi del monumento che ho sognato e sogno d'innalzare all'arte nostra, mi rivolsi a persone competentissime in materia: quali il Ferri del dipartimento delle stampe nella Galleria di Firenze, e il Podestà preposto nella Biblioteca Nazionale, pur di Firenze, alle opere rare e pregiate e ai manoscritti, da cui mi ebbi le più lusinghiere parole. Adunque io credetti giunto il momento di potere far pubblica finalmente la mia proposta. Offrendosi l'occasione di questo Congresso storico internazionale, nè più solenne io poteva certo sperarne, mi adoperai presso i maggiori artisti nostri, perchè col loro soccorso io potessi offrire maggior garanzia della solidità di tal base; e la loro risposta fu tale da potervi oggi affermare, o signori, che noi, non più solamente la base abbiamo, ma assai gran parte del monumento. Se dell'arte dei comici non rimane alcuna traccia, se non nelle notizie orali, che vanno poi alterandosi, trasformandosi nel passare di bocca in bocca e di generazione in generazione, perchè non raccoglieremo noi in un tempio sacrato all'arte le preziose memorie, che ci faccian rivivere con loro, e colle quali possiamo ricostruire nella nostra mente le sensazioni profonde che essi ci destarono? Per queste sensazioni, appunto, io credo che l'arte drammatica possa dirsi la più nobile e la più grande delle arti; e credo che, per la corrispondenza immediata che è tra pubblico e artisti, un museo dell'arte drammatica possa diventare, se ordinato con sapienza, il più interessante de' musei, e acquistare una importanza e un carattere internazionali; e credo finalmente che, appunto per detta importanza, un museo dell'arte drammatica italiana, non solo non apporterebbe passività di sorta, ma tornerebbe forse di alcun vantaggio al pubblico erario.

V.

TEMA.

SULL'ORDINAMENTO DELLA MUSICA E DEI LIBRI RELATIVI NELLE PUBBLICHE BIBLIOTECHE.

Relazione del prof. Arnaldo Bonaventura.

Alla suppellettile musicale posseduta da varie delle nostre pubbliche Biblioteche e sopra tutte dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, non si è data finora la dovuta importanza.

Eppure non può essere chi non vegga come per dare a noi piena contezza e per conservare ai posteri sicura notizia dello svolgimento storico dell'arte nostra, sia necessario l'ordinamento razionale e sistematico della produzione musicale, sia nei suoi preziosi antichi cimelî, sia nelle sue moderne manifestazioni.

Neppure può essere chi non vegga come una sostanziale diversità interceda fra le pubblicazioni musicali e le altre: diversità consistente non solo nell'indole stessa della musica, ma altresì nella sua espressione *tipografica* che fra tutti i generi di stampa le assegna un luogo separato e speciale.

La musica non può per conseguenza e non deve venir classificata coi libri, come con essi non potrebbero classificarsi i quadri, le statue, i disegni, le altre produzioni dell'arte.

Tra le Biblioteche italiane che posseggono musica, è necessario innanzi tutto distinguere quelle che sono esclusivamente musicali per essere addette ad Istituti o Conservatorî di Musica (quali la Biblioteca di S. Cicilia a Roma, quella dell'Istituto Musicale di Firenze, quelle dei Conservatorî di Napoli e di Milano, quella del Liceo di Bologna, ecc.), e quelle che non son destinate alla raccolta della musica sola, ma sono anzi per la massima parte formate dai libri.

Tuttavia è evidente che di grande utilità agli studiosi e di grande interesse per la storia dell'arte sarebbe l'adozione di un metodo uni-

forme per la classificazione e pel Catalogo della musica nelle une e nelle altre: ciò che agevolerebbe non poco anche le indagini che volessero fare coloro che non si trovano nella città ove ha sede la Biblioteca e altresì gli stranieri.

In primo luogo adunque si impone la necessità della compilazione dei cataloghi della musica tutta che le Biblioteche nostre posseggono, e la compilazione di essi con un criterio razionale e uniforme.

Quanto poi alla collocazione dei libri relativi alla musica, la questione non è tanto semplice.

Alcune ragioni estrinseche, e certo di un ordine non elevato ma, in pratica, di non lieve importanza, potrebbero far ritenere non conveniente di unire i libri suddetti alla musica: così la ragione del *formato* e quella delle *collezioni*. Di contro però è evidente che altrettanto utile, quanto razionale, sarebbe formare della musica e dei libri relativi, un tutto compatto ed organico. Per lo meno io riterrei assolutamente necessario unire alla musica i Trattati teorici. Ma tale questione non può, a parer mio, risolversi con una formula generale e assolúta, mentre conviene riserbarla al prudente arbitrio del Bibliotecario, che si potrà regolare secondo i casi, secondo l'entità e l'importanza della suppellettile musicale posseduta e dei libri ad essa relativi, secondo il locale di cui può disporre, ecc.

Quello pertanto che riterrei necessario per gli studiosi, si è che dei libri relativi alla musica si facesse almeno, in ogni Biblioteca, un catalogo a parte, per modo da facilitare le ricerche su l'uno o su l'altro argomento.

Ciò posto in linea generale, io passerò ad occuparmi per brevi istanti più specialmente di quanto si riferisce alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, e perchè essa si trova in una condizione speciale e diversa da quella delle altre Biblioteche del Regno e perchè posso parlarne con maggior cognizione di causa.

La Nazionale di Firenze possiede un'enorme suppellettile di opere musicali: innanzi tutto, alcuni Codici di rilevante importanza e una buona raccolta di antica musica a stampa, relativa specialmente, come è naturale, alla Riforma Fiorentina e quindi interessantissima per la storia del Melodramma.

Questa musica è pervenuta, per la maggior parte, dall'antica Biblioteca Palatina: altra parte ne fu posteriormente acquistata.

Oltre ai primissimi melodrammi, concorrono a formare questa raccolta, varie opere di musica sacra di celebratissimi compositori e pur varie opere di musica profana e segnatamente di *Madrigali*, dovuti

ai più illustri scrittori del tempo. Può anzi dirsi che la Nazionale di Firenze possegga un campionario quasi compiuto della stampa musicale nei secoli XVI e XVII.

La Biblioteca possiede inoltre una quantità di musica (oltre 20000 numeri) depositata per il riconoscimento della proprietà letteraria; più tutta la musica pubblicatasi in Italia dal 1870 in poi e ricevuta dalla Biblioteca per diritto di spampa in ordine alle relative disposizioni di legge. Io calcolo (però molto approssimativamente) che questa parte della musica posseduta dalla Nazionale di Firenze, consti almeno di un 30000 numeri a oggi; onde sommando questi coi 20000 numeri di quella pervenuta per riconoscimento della proprietà letteraria, colla musica acquistata dal Bibliotecario Capo in varie occasioni e con quella antica, viene a formarsi un complesso di musica che supera certamente i 60000 numeri, cifra di cui non ho bisogno di rilevar l'importanza.

Ora tutta questa ingente massa di opere musicali ha giaciuto finora e per grandissima parte giace tuttavia ammonticchiata e confusa, tanto che non solo è impossibile rintracciare ciò che si desidera per mancanza di ogni catalogo e di ogni collocazione, ma neppur si sa precisamente in che cosa consista.

Per incarico ricevuto dal Ministero della Pubblica Istruzione, io ho cominciato da pochi mesi a ordinare e catalogare una parte di questa massa di musica. Mi sia lecito pertanto esporre brevemente come procedo nell'opera mia.

Naturalmente per ciò che riguarda la musica antica, sia manoscritta che stampata in edizioni rare e di pregio, tengo un sistema diverso da quello che applico alla musica moderna, e cerco, per quanto è possibile, di farne un catalogo a schede illustrato, colle indicazioni bibliografiche più importanti, con cenno della notazione adottata e con quelle altre particolarità che siano, a volta a volta, del caso. Se questo Catalogo potrà compiersi, io non dubito che servirà grandemente ad agevolare le ricerche degli studiosi e a far conoscere molte antiche composizioni musicali che nessuno ha mai visto o studiato.

Quanto poi alla musica moderna, ecco in brevi parole il sistema adottato e che sottopongo alla cortese attenzione del Congresso, sia per averne l'autorevole parere, sia perchè vegga se convenga proporne l'adozione anche nelle altre Biblioteche del Regno.

Fatta innanzi tutto una distinzione fondamentale tra musica vocale e musica strumentale, io suddivido poi ciascuna sezione secondo le varie voci o i varî strumenti e secondo i varî *generi* della musica.

Ciò tanto nell'ordinare i pezzi, raggruppandoli secondo il suesposto criterio, quanto nel classificarli sulle schede del Catalogo.

A tale uopo io posseggo schede stampate, di varie specie, delle quali ho l'onore di presentare alcuni esemplari al Congresso, come ho l'onore di presentare la Tabella generale in cui la musica è classificata secondo i generi.

Ogni scheda adunque per mezzo di lettere e numeri convenzionali che si richiamano alla Tabella generale e che al tempo stesso valgono per la collocazione dell'opera, indica in primo luogo se il pezzo è di musica vocale o di musica strumentale, poi quale è la voce o lo strumento per cui è scritto, indi quale è l'accompagnamento (se si tratti di canto) e, se si tratti di strumenti, quale è il numero loro; finalmente a quale genere di musica il pezzo appartiene. Schede compilate in altro modo valgono pei Trattati teorici e pei Metodi.

L'assegnazione di un pezzo all'una o all'altra di queste categorie fa nascere sovente questioni di non lieve difficoltà. Dal canto mio mi son partito e mi parto da quei criterî che mi vennero suggeriti dalla mia modesta esperienza della materia e dei quali, poichè troppo ci vorrebbe ad esporli, mi limiterò a dare un'idea con pochissimi esempî.

[A questo punto il relatore illustra a voce il metodo da lui seguito nella classificazione della musica, mostrando come talvolta il *titolo* non corrisponda alla vera natura del pezzo e come occorra quindi esaminarne il contenuto per poterlo assegnare all'una o all'altra categoria. — Indi prosegue]:

Di più, le schede che io adopero, servono ad una quantità di richiami, giacchè lo scopo che mi sono prefisso è questo: far sì che un solo dato basti a colui che desidera un'opera musicale qualsiasi, per rintracciarla; e che, anche senza alcun dato, vengano agevolate nel miglior modo possibile le relative ricerche.

Anche su questo proposito mi limiterò a pochi esempî.

Suppongasi che una data persona sappia esistere delle Fantasie per Violino sul *Rigoletto*, ma non conosca o non ricordi il nome dell'autore del pezzo.

Or bene, al nome di Verdi egli troverà tante schede, col rinvio ai nomi di tutti coloro che hanno scritto Fantasie per Violino sul *Rigoletto*. E così per tutte le altre opere e per tutti gli altri strumenti.

Ancora: uno sa che la tal poesia, per esempio, di Enrico Panzacchi, è stata posta in musica, ma non ricorda da chi.

Ebbene: al nome di Panzacchi egli troverà le schede coi titoli delle sue poesie musicate e col rinvio agli autori della musica. Lo stesso dicasi pei libretti d'opera, ecc.

La Biblioteca Nazionale di Firenze, anche per la musica, come per il resto, fa il servizio del prestito a domicilio: e io posso assicurare che le richieste di musica sono continue e numerosissime. S'intende che la sola musica moderna va a domicilio e non quella antica, o manoscritta o stampata in edizioni di valore, salvo casi eccezionali e con guarentigie speciali. Se non che i distributori della Nazionale si trovano spesso nella dolorosa necessità di non poter aderire alle richieste del pubblico, perchè la musica desiderata non si trova. E non si trova o perchè ormai è sparita o perchè non è collocata; e attualmente si può dire che se per caso un pezzo od uno spartito è stato visto da me, se è passato per le mie mani in questi mesi e se ricordo ove è stato posto, si trova; altrimenti no. Ciò valga a sempre più dimostrare la necessità di procedere all'ordinamento, alla collocazione e al catalogo di tale ingente massa di musica, anche per potere ottemperare alle richieste del pubblico, sia per la lettura in Biblioteca, sia per il prestito a domicilio. E questo dovrebbe venire disciplinato in modo da costituire veramente una concessione *per ragione di studio*; mentre attualmente, il dover contentare tutte le strimpellatrici di pianoforte o di mandolino che chiedono, per portarli a casa, il valzerino o la polka, pone la Biblioteca nella condizione di far la concorrenza (e quale concorrenza, poichè nulla si spende!) agli stabilimenti musicali della città!

Finalmente altre due osservazioni mi è necessario sottoporre al Congresso. La prima è che la Biblioteca Fiorentina, oltre a possedere, come ho detto, un'enorme suppellettile musicale, continua e continuerà sempre a ricevere tutto ciò che si pubblica in Italia, anche in materia di musica. Ora è necessario provvedere a che questa musica che continuamente, quasi quotidianamente, arriva alla Nazionale di Firenze non si accumuli come quella precedente e non sia come quella sottratta agli studiosi ed al pubblico, il quale specialmente alle produzioni dell'arte moderna s'interessa e di queste fa più frequente richiesta.

L'altra osservazione è che, pur troppo, *non tutta* la musica che si stampa in Italia arriva, come dovrebbe, alla nostra Biblioteca. Buona parte se ne perde per via e non se ne ha più notizia. Ora a me sembra che sarebbe necessario controllare ogni invio, anche colla scorta dei cataloghi dei varî editori e, nei casi non infrequenti d'inosservanza della legge, prendere i provvedimenti opportuni.

E quando veramente la Biblioteca Nazionale di Firenze possedesse la collezione compiuta di tutta la musica che si pubblica nel paese

nostro, è facile comprendere di quale utilità riuscirebbe una tale raccolta per la storia della produzione musicale italiana. Tanto più poi perchè abitualmente nelle pubblicazioni dei nostri editori musicali manca la *data*, mentre così resulterebbe l'epoca delle varie pubblicazioni da quella del loro giungere alla Biblioteca.

Ma, perchè tale raccolta riuscisse veramente utile, sarebbe pur necessario che, al pari di ciò che avviene fuori d'Italia, anche da noi si pubblicasse il Catalogo di tutte le produzioni della musica nostra.

La stampa di tali cataloghi, continuata periodicamente e razionalmente ordinata, varrebbe a diffondere anche all'Estero la conoscenza delle pubblicazioni musicali italiane e resterebbe di essa documento officiale.

Ora, mentre la Biblioteca Fiorentina pubblica mensilmente il *Bollettino delle pubblicazioni italiane* ricevute per diritto di stampa, per ciò che riguarda libri, opuscoli, periodici, ecc., nessun Bollettino essa pubblica relativamente alle opere musicali, delle quali per conseguenza, resta ignorata dal pubblico e dalle altre Biblioteche del mondo che pur ricevono il Bollettino, fin l'esistenza.

Ma, per le ragioni già esposte intorno alla diversità anche tipografica delle pubblicazioni musicali dalle altre, converrebbe che di queste si facesse un Bollettino a parte, in cui la musica fosse classificata e divisa secondo i criterî che ho avuto l'onore d'indicare o secondo quegli altri che meglio paressero adatti.

Le cose che mi sono permesso di esporre, così rapidamente e così disadornamente, conducono pertanto alle conclusioni seguenti: è necessario che in tutte le Biblioteche che posseggono musica, se ne faccia il catalogo; che vi si istituiscano (ove la suppellettile musicale sia di rilevante importanza) sezioni speciali destinate alla musica: che si proceda alla stampa periodica dei Bollettini delle pubblicazioni musicali.

Resta però la solita, eterna e sempre ostacolante questione finanziaria. Ma io non credo che in questo caso essa potrebbe costituire una vera e seria difficoltà.

Elaborandosi in questo momento presso il Ministero della Pubblica Istruzione il nuovo Organico delle Biblioteche, e tenuto conto della imprescindibile necessità di aumentare il personale in molte di esse (necessità che per la Biblioteca di Firenze diviene, se possibile, anche maggiore in considerazione della deliberata erezione del nuovo grandioso locale in cui dovrà trasferirsi), assai facile sarebbe destinare in Bilancio una modesta somma a tal uopo. Nè grave sarebbe la spesa

per la pubblicazione del detto Bollettino, che si restringerebbe a quattro o a sei fascicoli l'anno.

D'altra parte io ricordo un discorso tenuto alla Camera dei Deputali dal compianto Attilio Luzzatto, nella tornata del 19 luglio 1895, il quale giustamente lamentava non solo la soverchia esiguità delle somme che nel Bilancio dell'Istruzione son consacrate alle Arti Belle in un paese come il nostro, il quale, come egli diceva, vive in tanta parte di ricordi, vive di arte e che ancora in qualcuna di queste arti ritrova una non dispregevole risorsa; ma anche lamentava che mentre qualche cosa, se pur poco, si fa per altre arti, per la pittura, per la scultura, pur la letteratura drammatica, nulla si faccia per la Musica, figlia gloriosa della patria nostra, che ha sempre recato alto presso tutte le genti il nome sacro d'Italia.

Di questa musica, che è il nostro vanto e il nostro decoro, noi dobbiam conservare il patrimonio, che costituisce, per così dire, il monumento vivo della sua storia e del suo svolgimento.

VI.

SULLO SVOLGIMENTO STORICO-CRITICO DEI PRINCIPII E CRITERI SEGUITI NEL DARE BASE SCIENTIFICA ALLA MUSICA.

Comunicazione del dott. GIULIO ZAMBIASI.

Scopo della presente comunicazione è di mostrare, come dalla considerazione dello sviluppo storico della teoria dell'arte musicale, si possa ricavare un giusto criterio per una concezione scientifica dell'arte stessa. È l'ordine d'idee che mi son fatto e che ho seguito nelle mie ricerche scientifiche intorno alla musica.

Io ammetto come assioma fondamentale della scienza musicale che: *la scienza non fa l'arte; ma la fa il genio.* La filosofia, la matematica, l'acustica facciano speculazioni, combinino numeri, rivelino le leggi delle vibrazioni elastiche e dei suoni; riusciranno a fare della poesia dell'arte, ma non della scienza, se non provano sui monumenti del genio, che ciò che affermano riguarda l'arte viva e reale, non l'ideale.

Quale sia l'arte reale che è una delle manifestazioni più caratteristiche della vita, lo apprendiamo dalla storia « magistra vitae ». L'ignorare ciò che s'è fatto e detto, porta facilmente in errore, e fomenta la smania di voler dire cose nuove, che oggi è in voga.

Tre cose si domandano alla storia:

Come fu concepita l'arte e qual forma ricevette dal genio? — come fu formulata dalla teoria? — come fu definita dalla scienza?

***

Del periodo antico troppo poco ci fu tramandato dell'arte pratica: *composizione ed esecuzione.* Si può riguardare come una reliquia preziosa il canto Gregoriano al quale si tenta felicemente di restituire la forma primitiva.

Se giudichiamo dell'arte antica dal programma teorico, si deve dire che la melodia greca fulgeva al sentimento di quel popolo esteta, come il Laocoonte allo sguardo di Michelangelo! — Ecco il programma additato da Lasos verso il 300 a. G. C.:

Tecnica	armonica ritmica metrica	*Pratica*	melopea ritmopea poesia	*Esecutiva*	organica odica ipocritica

Suddivisioni: *Armonica*: suoni — intervalli — sistemi (scale) — generi — toni — metabole ecc.

Paragonando il nostro programma con quello, possiamo vantarci d'aver progredito nella teoria dell'arte?

La scienza è rappresentata dalla teoria numerica (scala pitagorica), e dalla teoria psicologica delle attrazioni tonali e degli *etos* dei suoni (scala naturale).

La prima deriva da un sistema filosofico *a priori*, pieno di riscontri tra la musica e le armonie della natura. La seconda sgorga da un fine sentimento artistico, che ha coscienza di ciò che avviene in noi, e conosce i mezzi più atti a suscitare i moti dell'anima. Un solo fatto sperimentale suffragava i calcoli, la proprietà del monocordo, riconosciute per mezzo d'una esperienza rudimentale ed arbitraria,

Se la scienza antica non riuscì a decidere quale dei due sistemi avesse ragione, non deve attribuirsi a difetto di osservazione o di orecchio, ma a mancanza di mezzi di precisione. Un'arte e una scienza che scoprirono e definirono tre generi: *diatonico*, *cromatico*, *enarmonico*, erano divinatrici. Se non riuscirono a comporli, riuscirono a distinguerli; e non potevano fare di più, perchè tutta l'arte era definita dalla melodia: e la melodia, da sola, senza il fattore armonico, non ha elementi sufficienti per istabilire una scala propria, essendo essa una concezione più generale dell'arte che non è la semplice formola della scala. Perciò è meraviglia che dalla enarmonia e dal cromatismo sia scaturita la scala naturale. Sotto questo aspetto la scienza antica si è mostrata pari all'arte sua. Se non l'abbracciò tutta è perchè l'arte stessa non ha ancora definito e svelato ciò che è la melodia.

Le mie considerazioni sulla *Enarmonia* [1] tendono a scoprire quell'anello che — come pensa Wagner — allaccia la nostra colla musica greca. Le definizioni moderne di *Enarmonia*, equivalgono ad

[1] *Giornale Arcadico*, Serie III, 1899.

omotonia ed *isofonia;* ma esistendo una reale, non già nominale, enarmonia nel sistema moderno, conviene ridarle il significato antico: « Il più piccolo intervallo che la voce possa intonare sicuramente, e l'orecchio apprezzare con facilità » (Aristosseno).

Principio fondamentale della modulazione moderna è, che sia conservata la perfetta e identica diatonicità in tutti i toni. La distribuzione dei semitoni e toni nella scala (tono maggiore, tono minore, semitono, tono maggiore, tono minore, tono maggiore, semitono) è tale, che quando si modula, è necessario alterare col diesis o bemolle uno o più suoni per conservare al semitono la posizione propria, ed è analogamente necessario alterare uno o più suoni d'un comma, per conservare il proprio posto ai toni maggiori e minori.

L'ampiezza dell'intervallo enarmonico è così definita, ed è *uguale alla differenza tra tono maggiore e tono minore*

$$\frac{9}{8} : \frac{10}{9} = \frac{81}{80}$$

Si conosce prontamente la posizione dell'intervallo enarmonico calcolando le scale quando si modula con progressione per quinte; il comma segue la regola degli accidenti: *Si altera enarmonicamente il suono che sta alla terza superiore di quello che è segnato dall'accidente.* Pure il senso della alterazione è lo stesso, si alza o si abbassa secondochè precede un diesis, ovvero un bemolle.

Finalmente l'enarmonia reale nel sistema moderno ha una *funzione* ben definita: si usa soltanto nell'istante della modulazione per istabilire la diatonicità rispetto alla nuova tonica. quindi ha *funzione modulante intertonale*, ha carattere *armonico* più che melodico, perchè non si usa esplicitamente come i toni e semitoni, ma si sovrappone ad altro intervallo. Esistono tuttavia dei casi in cui è esplicita, quando cade sopra un suono tenuto mentre le altre parti modulano. I buoni artisti ne fanno uso intelligente, al che si deve quella potenza espressiva, armoniosa e delicata, che fa l'incanto delle voci libere da istrumenti a suoni fissi.

I Greci localizzavano l'enarmonia su una determinata posizione del tetracordo, sentivano la preferenza d'attrazione sui suoni vicini alle sensibili, dall'uso dell'enarmonia sono giunti alla cognizione delle terze e seste armoniche. Questi fatti ci guidano alla ricostruzione della loro enarmonia come caso particolare della nostra; ciò fa credere che essi avessero un vago presentimento della nostra tonalità della quale

l'enarmonia è condizione essenziale. Anche ci rivelerebbe un modo caratteristico nell'interpretazione della melodia; cioè di attribuire ai suoni un armonia sottintesa che dà alla melodia una fisonomia e significazione particolare. Sarà una ipotesi ardita, ma io riguarderei l'origine della molteplicità dei modi come uno sminuzzamento artificioso della tonalità che non potè formularsi in un sistema. Una controprova è il fatto, che coll'origine dell'armonia si finì per fondere tutti i modi e scale, in due modi e scale sotto un unico principio tonale.

***

Del periodo medioevale possediamo un tesoro di composizioni polifoniche. Riguardata a colpo d'occhio questa creazione del genio appare la più difficile e generale concezione della musica. *Il genio ha trovato la condizione estetica che permette d'eseguire contemporaneamente più melodie.*

La teoria, seguendo, sempre a ritroso, la corsa del genio, ha tradotto quelle condizioni nelle regole del contrappunto. Sono leggi e forme che manifestano grande potenza d'ingegno. Qualcuno potrà trovarci dell'arbitrario e dell'artificioso nei rigidi legami posti alla libera manifestazione dell'arte; ma chi pensa che, ciò che dà all'arte uno stile ed una forma è sopratutto la linea melodica e la struttura, perchè danno vita ed organismo alla composizione, troverà saggie e provvidenziali quelle regole, senza le quali non avremmo avuto tanti tesori d'arte. La storia dice che ogni volta che s'è fatto uno strappo e mutazione, è apparso nuovo stile e forma.

La scienza dell'arte era confusa colla teoria. Zarlino ha intuito la base scientifica del contrappunto (la scala naturale) senz'altro appoggio che la storia e il sentimento: ma non si deve dimenticare che chi scriveva d'arte, era genio artistico. Assistiamo dunque al fatto dell'assenza assoluta di scienza nuova, di un'arte nuova!

La musica progredì, scoprì nuovi orizzonti; coll'arte anche l'artificio raggiunse l'impossibile; la teoria seguì con coraggio; ma la scienza rimase stazionaria; non sorse una idea di più di quelle di Pitagora e di Aristosseno pur fra le accanite discussioni; troppe furono le rifritture di numeri, senza una sola esperienza, senza una prova che rispondesse alla realtà.

Se non fu fatta allora, si potrebbe fare oggi una teoria scientifica della polifonia? La prevalenza melodica, e la libertà armonica

per cui, ad esclusione dei casi che importano concatenazione, nel moto delle parti, specialmente contrario, si ammette ogni sorta di combinazione fino alla sovraposizione di 48 parti reali, fa sì che non possa definirsi artisticamente in ogni punto, e perciò è vano pretenderlo dalla scienza.

Ho la soddisfazione d'avere applicato a questo genere musicale i mezzi di misura, di precisione proprî della fisica sperimentale moderna. I risultati sono in un opuscolo: « *Dei disegni melodici nei vari generi musicali* » (¹). Mentre quattro cantori eseguivano dei brani di Canto Gregoriano, di Palestrina e di Wagner, i Fonautografi descrivevano le vibrazioni dalle quali ricavai la misura degli intervalli e quindi i disegni melodici ed armonici. Non v'è dubbio che la polifonia si stende tutta sulla scala naturale — le sue melodie sono in generale diatoniche e monotonali. — Non si può concepire per accordi o verticalmente una polifonia pura, perchè la condizione di coesistenza di più melodie è: che le combinazioni di suoni simultanei risultanti dall'intreccio melodico, facciano accordo consonante non dissonante; ciò che non basta per avere successione armonica. La prova sperimentale è una splendida giustificazione della teoria del contrappunto.

Lo stesso studio comparativo fornisce un criterio scientifico per giudicare dello sviluppo storico dell'arte; esso sta nel confronto dei disegni melodici. La polifonia deve gran parte della sua potenza estetica alla melodia, mentre l'armonia che consegue dall'insieme, è piuttosto una condizione che un fattore attivo, non esistendo un vero e proprio disegno armonico con legame logico. Ma anche la melodia che forma il suo tessuto essendo in generale, non creazione propria, ma cosa appropriata (Cantus firmus); non presenta quelle forme agili, fresche e rigogliose che aveva in origine quando essa definiva tutta l'arte. Il tipo gregoriano è un disegno fatto a posta per seguire la parola esprimente i moti dell'anima.

Il tipo polifonico è di melodia che già serve l'arte: più che di creare si vede la preoccupazione di tessere: già fa capolino l'ideale artistico, arte per arte. Ciò non toglie che la polifonia per opera del genio medioevale non abbia toccato il sublime; e io credo che essa sia l'espressione più generale dell'arte, da definirsi: *Un armonico intreccio di melodie.*

Il disegno melodico nella armonia pura è assai più degradato, dipende dal disegno armonico nei suoi intervalli alterati e derivati e

(¹) *Rivista musicale italiana*, vol. IX, 1902.

spezzati sì che senza la cornice armonica diviene alle volte ineseguibile. Pare che il fattore melodico e l'armonico tendano a soverchiarsi, che l'uno prevalga a scapito dell'altro. Ma anche qui il genio ha saputo vincere, sì, da ricavare dagli elementi stessi del tema melodico una fonte inesauribile di armonie palpitanti. Questa è arte nuova! si vuol creare una melodia, non prendere a mutuo; questa melodia non deve rimanere stereotipata, ma viva, mobile, cangiante, è una metamorfosi attiva, sgorgando dalle sue viscere la veste armonica che l'adorna.

Tuttavia non pare che l'arte moderna sia riuscita a costruire un tessuto polifonico, nella pura tonalità nostra. Una forte concezione armonica potrà comporsi colla più sublime melodia nella omofonia libera; ma con tre, quattro... melodie intrecciate sembra difficile! troppi legami obligano una successione armonica, incompatibili (pare) col libero andamento melodico.

Lo studio degli stili nei varî generi musicali, fatto nelle forme caratteristiche cui è intimamente legata la melodia, è uno dei più istruttivi quando si assuma come guida e criterio la evoluzione di questo primo fattore della musica, la melodia.

Periodo moderno. L'armonia. — È una nuova arte; è un caso particolare di polifonia, dove i suoni coincidenti delle parti si percepiscono come un individuo musicale: *Accordo.* Carattere distintivo è l'accordo dissonante, e la concatenazione degli accordi voluta da una legge di affinità che lega tutti i suoni ad un solo: *tonica.* Non è più (mi si perdoni il paragone) l'aristocratica falange di cavalieri medioevali, che cospirano ad un ideale; è la massa compatta inerte dell'esercito moderno, che obbedendo ad una mente direttrice, riceve una forza viva irresistibile. È arte concretizzata, umanizzata, che assume l'aspetto di vero e proprio sistema.

La varietà, la ricchezza, lo splendore delle forme, e delle produzioni, le arditezze di quest'arte nuova, non si ridicono in poche righe. E sarebbe inutile, perchè è una storia viva alla quale partecipiamo.

La teoria dell'armonia ci dà un'idea esatta e completa del sistema armonico? — È certo che il trattato d'armonia non è ancor scevro da un empirismo tradizionale nel formulare le sue leggi, confondendo la polifonia coll'armonia. Per esempio: nelle prime pagine v'incontrate in quello spauracchio delle proibizioni dei moti paralleli che sono un attentato contro l'*individualità dell'accordo* che è condizione fondamentale dell'armonia. Laddove quelle proibizioni hanno

ragione di essere nella polifonia come condizione *sine qua non* delle parti reali o *individualità melodica.*

Anche le idee fondamentali intorno alle consonanze e dissonanze e intorno alla classificazione degl' intervalli sono poco precise, causa la malintesa prevenzione contro la scala naturale. Molti sono nella supposizione illusoria (e smentita dai fatti) che la scala temperata (o altra peggiore raffazzonata a capriccio), sia sufficiente a definire i secreti dell'armonia. All' incirca il trattato ci dà un' idea del sistema armonico così come il pianoforte può rivelarci la potenza estetica d'una sinfonia di Beethoven. Darò un esempio: è un errore classificare come monotonali e diatoniche le successioni, contenenti uno dei seguenti accordi:

considerando l'accordo sul 2° grado come accordo minore. Ognuno sa che l'accordo di Re minore non solo non appartiene alla tonalità di Do ma non è neppure affine; dunque questa classificazione viola la diatonicità e la monotonalità. La quinta: La: Re è diversa e cala d'un comma nel tono di Do, e significa che è accordo dissonante, e la sua funzione monotonale si riconosce considerandolo (come l'accordo del 7° grado) rispetto alla dominante parte dell'accordo di settima sul 7° grado.

Anche la separazione delle parti armoniche, svia l'attenzione dall'accordo considerato in sè stesso, quando non si faccia avvertire chiaramente lo scopo con cui si propone.

Il chiamare consonanze assolute le quinte, le quarte, ecc., è un ingannare, sapendosi che poi nel contesto possono assumere funzione dissonante e così di seguito.

Coll'armonia nacque la nuova scienza musicale? La letteratura della scienza musicale moderna presenta un fenomeno caratteristico, che sembra psicologico. La musica, come tutte le cose dove è giudice il gusto, lusinga facilmente ognuno a dire il proprio parere senza troppa preparazione. È un fatto che non pochi affascinati da una idea rudimentale, hanno costruito teorie fantastiche disparatissime, demolendo col disprezzo l'opera soda e buona, preparata dalle forze collettive dell' ingegno. E una vera epidemia di autosuggestione scientifico-musicale, che afferma e non sa dare una prova per dimostrare; ma dalla

quale i teorici non sono in grado di difendersi distinguendo il vero dal falso.

La matematica ha fatto l'ultimo sforzo per esprimere l'arte con una formola numerica (Beltrami). La filosofia, la psicologia, la fisiologia, l'acustica hanno tentato la soluzione del problema musicale, recando un prezioso contributo, non senza foggiare un'arte ideale quando sconfinano dalle proprie attribuzioni. L'acustica, ad esempio, è uno dei trattati più completi ed eleganti e tutto proprio della fisica moderna; ma fa difetto la sua applicazione all'arte.

La scienza musicale dell'ultimo mezzo secolo è quasi esclusivamente rappresentata dalla « Teoria fisiologica della musica » di Helmholz, il quale raccolse ed arricchì del suo, ciò che le varie discipline han saputo dire, non esclusa la storia. Non è necessario esporre le teorie di Helmholtz, ben note; ma io prendo quelle come punto di partenza nella esposizione delle mie ricerche.

Il principio da cui parte la scienza nuova, non è *a priori*, derivato da sistemi filosofici o matematici; ma puramente sperimentale, che consiste nel tradurre i concetti fondamentali ed elementari della musica (suono, intervallo, accordo, consonanze e dissonanze, tonalità...) in altrettanti problemi di fisica sperimentale, applicare ad essi i più delicati mezzi di misura di precisione e poi interpretare i risultati secondo i principî dell'arte con diligenti verificazioni.

Scala. — Certamente il primo problema è quello della scala, che in tutto il passato divise i teorici in due scuole. Se per lo passato non fu deciso, fu perchè l'arte non era definita in un sistema e mancavano i mezzi di misura precisi.

Oggi non è così; l'arte e la fisica possono rispondere completamente. Helmholtz dall'analisi dei suoni e delle loro combinazioni dimostrò che la scala naturale deve riguardarsi come la perfetta e vera scala della musica. Ma le obbiezioni e le difficoltà non isparvero mai dal suo pensiero. Le esperienze di Cornu e Mercadier, hanno respinto la soluzione del problema delle scale nelle condizioni di 20 secoli fa! « La scala dei fisici è la scala della armonia e la scala pitagorica è la scala della melodia » ecco la loro conclusione.

Io credo d'aver deciso esaurientemente nel lavoro: *Intorno alla misura degli intervalli melodici* (1). La scala della melodia era il nodo della questione. Helmholtz limitando l'esperienza agli intervalli isolati e non nel contesto, nella loro essenza, e non secondo la loro

(1) *Rivista musicale italiana*, vol. VIII, 1901.

funzione tonale fece una dimostrazione incompleta: egli (rispecchiando la tendenza dello stile e del pensiero artistico della sua nazione) ha abbracciato tutta l'arte nella sua teoria; ma riguardandola dal punto di vista (parziale) armonico.

Cornu e Mercadier sono incorsi in errore più elementare, errore di fatto ed errore artistico. Il loro metodo d'esperimentare ha il vantaggio su quello di Helmholtz in ciò, che l'esperienza versa intorno all'arte viva: misurare gli intervalli come sono eseguiti da eccellenti artisti. Ecco le medie delle note omonime comprese in tre melodie eseguite e registrate sotto forma di vibrazioni:

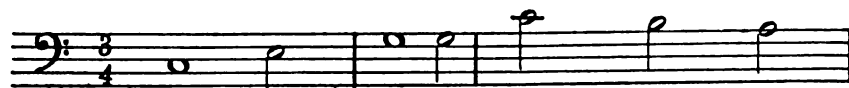
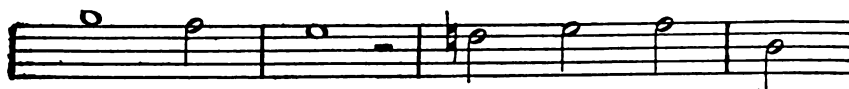
	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si
Misure. . . . . —	1,127 :	1,265 :	1,329 :	1,500 :	1,686 :	1,917
Scala Pitagorica. —	1,125 :	1,266 :	1,333... :	1,500 :	1,687 :	1,898
Scala naturale . —	1,125 :	1,250 :	1,333... :	1,500 :	1,666... :	1,875

Quei signori considerando che i numeri misurati differiscono meno dai pitagorici che dai naturali, con errore a meno di $\frac{1}{3}$ di comma, hanno conchiuso che i sonatori hanno seguito la scala pitagorica.

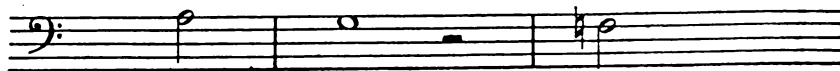
Ora l'acustica insegna, che *gli intervalli si misurano per rapporti e non per differenze.* Confrontiamo con questa regola, la quinta La: Re = 1,686: 1,127 = 1,496, colla quinta Si: Mi = 1,917: 1,265 = 1,515; e avremo: 1,515: 1,496 = 1,0129. Dunque la quinta sul 2° grado è minore della quinta sul 3° grado d'un comma! Ciò è carattere proprio della scala acustica, laddove nella pitagorica tutte le quinte sono eguali. Similmente il tono Re: Do = 1,127 cresce d'un comma sul tono Mi: Re = 1,265: 1,127 = 1,113; infatti è: 1,127: 1,113 = 1,0125. Nella pitagorica tutti i toni sono eguali, e nell'acustica v'è distinzione tra tono intero maggiore e tono intero minore. Dunque si deve conchiudere che gli artisti hanno seguito *la scala naturale non la pitagorica.*

L'errore artistico sta in ciò che furono fatte le medie dei numeri di vibrazioni d'una stessa nota posta in diversi punti della melodia senza tener conto delle diverse funzioni che essa poteva avere. Perciò dichiararono che le melodie erano senza modulazioni; ma era necessario dimostrare che la esecuzione fosse tale, prestandosi la melodia a modulazioni sottintese.

Con ciò non nego che vi possano essere stati intervalli pitagorici isolati come vedremo.

Io ho fatto la stessa esperienza anche con cantori facendo uso del Fonautografo per iscrivere le vibrazioni. Ho scelto melodie con e senza modulazioni, ed ho calcolato le medie delle vibrazioni di ciascuna nota, come segue:

Tenuto conto di errori di lettura e di qualche nota esagerata in uno o due esecutori, il disegno melodico è evidente! La distinzione tra toni maggiori e minori tra quinte giuste e calanti d'un comma dimostra che *la scala è la naturale.* Soltanto due La, il II e il III, crescono d'un comma sugli altri; ma tutt'altro che essere pitagorici, sono gradi naturali non rispetto al Do ma rispetto al Sol, che è la nuova tonica sulla quale si è modulato.

Essi confermano la regola della modulazione data a proposito dell'enarmonia; cioè che essendo il Fa segnato dal diesis doveva il La crescere d'un comma per istabilire la diatonicità della scala rispetto alla nuova tonica Sol colla quale soltanto vanno paragonati i due La.

Qui si avvera il fatto d'una vera terza pitagorica:

Ma questa terza è precisamente *intertonale*, cioè collocata tra due note che appartengono a due diversi toni, ed *ha funzione modulante*. Dunque non si nega che possano apparire intervalli pitagorici, ma si deve conchiudere che *la scala della melodia come dell'armonia è la scala acustica*, e che la melodia nell'istante della modulazione può ammettere intervalli propri della scala pitagorica.

Questa conclusione non è puramente sperimentale, ma ho dimostrato che è una conseguenza necessaria della teoria degli accordi musicali di Helmholtz *quando si applica all'analisi delle successioni armoniche*, nelle quali soltanto noi possiamo arrivare alla conoscenza dell'accordo. È una lacuna in Helmholtz aver omesso questo punto di vista artistico; perchè uno stesso accordo potendo assumere diverse funzioni tonali, che si riconoscono nel contesto dai legami melodici dei suoni coi suoni degli accordi vicini, può anche subire alterazioni enarmoniche dei suoi intervalli.

L'importanza di questa conclusione m'indusse ad estendere la esperienza ai varî generi musicali, non più sopra una melodia eseguita da un solo, ma da un coro a quattro parti, ciò che mi permise la più completa verificazione della legge, sia per la melodia, sia per l'armonia; e ciò che più importa, riconfermato quel mutuo legame dei due grandi fattori musicali così leggermente sconfessato da Cornu e Mercadier.

La melodia della tonalità moderna è perfettamente definita e determinata dal fattore armonico, e coll'analisi armonica si può ricostruire la sua curva.

Viceversa, data una *melodia*, il suo disegno non è definito perchè ammette diverse armonizzazioni che lo possono modificare; essa è di natura sua plastica e pieghevole che può adattarsi a varî sistemi, allora soltanto riceve fisonomia propria quando è informata da un sistema o da un principio estetico. Quanto più questo è generale più la melodia conserva carattere vago, politonale e libero.

Ecco ben definito il criterio per una teoria scientifica: *La scala naturale* coi suoi rapporti e coi suoi derivati contiene tuttociò che è necessario per esprimere i fatti della tonalità e dell'armonia. Fornisce una teoria completa e sicura della melodia che si svolge nella tonalità. Non si dà teoria scientifica della melodia in generale perchè non è determinata nei suoi elementi; ma *le melodie* si devono giudicare secondo il principio estetico che le informava all'epoca che furono composte.

La Tonalità. — La più forte obiezione contro la scienza dell'armonia è questa: la scienza si basa su principî invariabili, l'armonia s'appoggia sul principio estetico della tonalità che secondo l'Helmholtz non deriva da leggi fisiche fisse ma dalla libera scelta del genio.

Nella Memoria: *Le « Figure di Lissajous » nell'estetica dei suoni*, mi sono prefisso appunto di tracciare una linea di distinzione tra ciò che è puramente artistico e ciò che cade sotto la scienza. Attribuisco all'arte tutto ciò che in musica è soggettivo, che è prodotto dal genio e dall'ingegno e che porta impronta personale e convenzionale; attribuisco alla scienza ciò che deriva in noi da fenomeni oggettivi (fisici e psicologici) soggetti a leggi costanti ed immutabili. La *tonalità* designa un fenomeno psicologico, che si può trasmettere dal compositore all'uditore per mezzo dell'artista che canta o suona; così analizzando le situazioni interne e il modo con cui si suscitano, considererò come oggettive e fisiche le cause che le producono se le stesse cause possono produrre fenomeni analoghi d'altra natura, p. es. fenomeni meccanici od ottici.

Ho composto perpendicolarmente le vibrazioni di tutti i suoni compresi in un'ottava, colla vibrazione del suono più basso, osservando le figure ottiche di ciascun intervallo. Ecco i fenomeni:

Pochi rapporti danno figure tipiche apparentemente fisse dalla cui forma si riconosce il rapporto o intervallo.

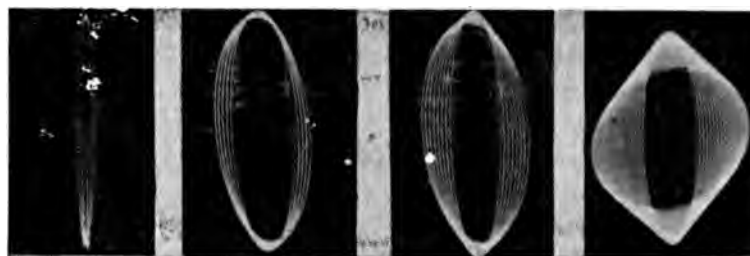
La maggior parte presentano forme simili alle tipiche ma apparentemente mutabili presentanti successivamente le fasi del tipo. Per esempio il seguente:

Quadro I°.

9 8 7 6 5

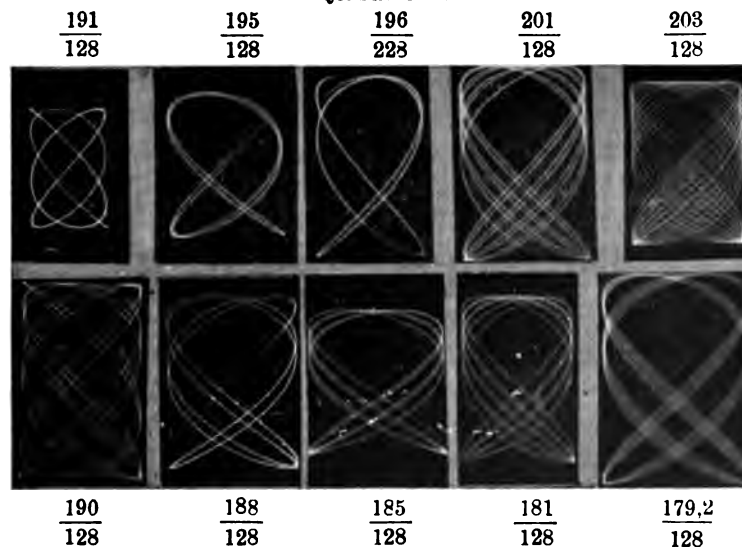
offre alcune fasi dell'unisono. Se l'unisono è perfetto mantiene sempre una stessa fase; ma se si altera si vedono apparire necessariamente le diverse figure delle fasi (1, 2, 3...). Ma è illusione ottica, perchè in realtà la imagine dell'unissono, un po' stonato, è complicatissima, e il punto luminoso impiega a descriverla il tempo necessario allo svolgi-

mento di tutte le fasi (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9), il modo di formazione si riconosce a vista nel seguente:

Quadro II°.

Formazione della figura il cui rapporto è 163 : 160.

Le parti elementari di cui è intrecciata l'intera figura somigliano alle fasi dell'unissono; l'occhio vede le parti ma non l'intera figura; perchè essa richiede tempo troppo lungo a formarsi più della durata della impressione visiva.

La somiglianza apparente ad una figura tipica è abbastanza larga sia che il rapporto cresca, sia che cali. Nel quadro III si vede il tipo della quinta man mano che ci allontaniamo dal suo valore preciso che è $\frac{142}{128}$. Accanto a ciascun elemento è segnato il rapporto corrispondente. Tranne le due ultime che sono tipiche o quasi, dei rapporti semplici $\frac{7}{5}$ e $\frac{8}{5}$; le altre somigliano al tipo della quinta.

Quadro III°.

Cercando quali rapporti avessero figure tipiche fisse rispetto al suono 128, ho trovato i seguenti:

1 : 1 unissono	5 : 4 terza maggiore
2 : 1 ottava	7 : 4 (settima)
3 : 2 quinta	6 : 5 terza minore
4 : 3 quarta	7 : 5 (quinta minore)
5 : 3 sesta maggiore	8 : 5 sesta minore

Ciò posto, se noi facciamo l'analisi del fenomeno psicologico rispondente agli intervalli che i suoni compresi in un'ottava fanno col più basso, e facciamo l'ipotesi che l'orecchio nel formare la sensazione degli intervalli richieda egual tempo che l'occhio a formare le sue, riconosceremo che:

Pochi intervalli si riconoscono direttamente in musica, la maggior parte si apprezzano per approssimazione dei tipi noti più vicini. La realtà è che quei rapporti sono diversissimi e complicati ma richiedendo lungo tempo a formarsi gli apprendiamo per parti con effetto simile al tipo. Senza questo modo di concepire, la teoria dell'approssimazione della scala temperata in musica sarebbe impossibile; così invece è giustificata.

Se ordiniamo gli intervalli secondo il grado di precisione con cui li apprezziamo, arriviamo alla stessa classificazione che rappresenta gli intervalli corrispondenti alla legge dei rapporti semplici e a quelli della scala acustica, mentre la scala pitagorica non ha che tre intervalli a figure fisse.

È ben meraviglioso che l'arte dopo uno svolgimento lento e laborioso, sotto la guida solo del sentimento e del genio sia arrivata a costruire il sistema armonico che abbraccia tutta la massa dei suoni, la coordina, disponendoli secondo una legge di affinità che li collega fra di loro, e le comunica unità artistica e un significato logico di derivazione di suoni e gruppi di suoni tra loro, riferendoli tutti ad un solo suono fondamentale (tonica). È più logico il dire con Helmholtz che questa sia una trovata del genio, e attribuire ad una coincidenza casuale che esso abbia seguìto una legge geometrica (che per misurare gli spazî li riferisce ad un centro), abbia imitato inconsciamente le relazioni tra la visione e le imagini ottiche degli intervalli classificandoli secondo una legge di semplicità; o è più logico dire che il genio *non crea* i principî elementari d'estetica musicale, ma li scopre nella corrispondenza tra i fremiti della natura fisica e i pal-

piti dell'anima suscitati per le sensazioni? Non è più ovvio attribuire il principio della tonalità ad una lenta azione della natura che va domando gli scatti capricciosi e ciechi del genio; sì che le sue creazioni non sieno materia informe, ma coll'impronta del carattere d'ordine od unità, veri fattori del bello, proprie della natura fisica. Le situazioni psicologiche dell'anima rispecchiano le condizioni fisiologiche di riposo ed esaltamento dei sensi e questi risuonano perfettamente col mondo esteriore; l'opera del genio istà nello scoprire questa mirabile corrispondenza e scegliere i mezzi e le forme più atte a suscitarle. Ecco una base oggettiva invariabile su cui poggia l'estetica musicale.

La tesi mi parve di tanta importanza che ho consacrato un tempo non breve per la dimostrazione diretta della obiettività dei principî elementari d'estetica musicale, servendomi anche del metodo da me trovato [1] di rappresentare otticamente le imagini di qualunque accordo musicale così come s'è fatto finora dell'intervallo di due suoni. Il lavoro uscirà sotto il titolo: *La legge dei rapporti semplici.*

L'oggettività del principio estetico tonale giustifica anche un tentativo di raffronto che sto facendo tra il nostro sistema e i modi del canto gregoriano; e non sarà poco se potrò scoprire qualche punto di contatto che riallacci sempre più il passato al presente; e lusinghi l'aspirazione di chi oggi vuol creare nuovo stile con mezzi moderni ma ispirato all'arte antica.

Conchiudendo mi pare di poter affermare che la storia colla narrazione delle conquiste, delle lotte, degli errori della scienza, ci ammaestri che per fare della scienza musicale è necessario attenerci ad un metodo puramente sperimentale ed obiettivo, guardarsi da ogni argomentazione *a priori*, studiare e analizzare religiosamente i monumenti del genio, l'arte viva e reale, evitare l'esclusivismo perchè troppe scienze hanno attinenza col fenomeno musicale; da ognuna si deve assumere ciò che è suo e niente più.

È tuttavia innegabile che oggi la scienza musicale è all'altezza del suo compito, ha definito il sistema più perfettamente della teoria; ha penetrato nei secreti dell'armonia analizzando il suo elemento materiale, l'accordo, svelando il nesso delle successioni, e dando base fisica al principio formale che è la tonalità.

[1] *Composizione ottica dei movimenti vibratori di tre o più suoni.* Rend. della R. Accad. dei Lincei, 1903.

Veda ora la teoria dell'arte di non essere tanto schiva delle dottrine scientifiche; anch'essa può dalla storia ricavare un criterio per isceverare il vero dal falso, ed elevarsi all'altezza della sua missione di guidare le menti alla giusta concezione dell'arte, e le forze giovani a tentarne le prove.

Se poi nè la scienza nè la teoria finiranno mai di abbracciare l'intera arte e definirla, è perchè la musica ha dei punti e dei margini che sembrano estendersi all'infinito e sfuggire all'analisi dell'indagatore.

VII.

SULLA EVOLUZIONE STORICA DELLA PARTITURA DI BANDA.

Comunicazione del maestro ALESSANDRO VESSELLA.

Quando pensai dapprima di prender parte a questo importante Congresso, il modestissimo mio scopo era quello di presentare un programma di musica per banda, la cui esecuzione avrebbe offerto per sommi capi lo svolgimento di questo ramo dell'arte dalle sue origini. Allora questa comunicazione interveniva ad illustrare quel programma e, seguendolo tratto tratto, a rilevarne le differenze in ordine allo sviluppo di questa tecnica speciale.

Ragioni di varia indole, e principalmente le difficoltà incontrate per provvedere ad autentici antichi istrumenti, indispensabili alla esecuzione, arrestarono il mio disegno.

Il programma, che vi comunico, avrebbe dato e per gli autori e pei brani di partitura prescelti una idea riassuntiva, direi quasi una sintesi, dello svolgimento della banda dal secolo XVII ad oggi. Forse anche l'effetto della udizione poteva riuscire non solo interessante, ma bene adatto a confortare — specialmente in riguardo alle moderne partiture — quelle considerazioni che scaturiscono spontanee dallo studio di esse e che desidero sottoporre all'alto accorgimento di questo Consesso.

Così qualche importante conclusione non andrà perduta e le considerazioni — se accolte — potranno essere base a qualche voto pratico, atto a sospingere alquanto più in alto questo ramo, che fu fin qui negletto.

Ed ecco il programma:

I.

FLORENZIO MASCHERA (1550?-1600?). . . Canzone a 4 (Cornetti e Tromboni).
GIOVANNI GABRIELI (1557-1613). . . . . . Sonata a 8 (Cornetti e Tromboni).
GIOVAN BATTISTA LULLI (1633-1687). . . Marcia (Oboi, Fagotti e Tamburi).

GOTTFRIED REICHE (1667-1720?) . . . . . Quatricinia (Cornetto e Tromboni).
MOZART (1756-1791). . . . . Minuetto e andante con Variazioni dalla grande serenata in *si b*.
BEETHOVEN (1770-1827). . . . . Due Marcie per musica militare in *fa maggiore*.

II.

SPONTINI (1778-1851). . . . . Grosser Sieges und Festmarsch.
SPOHR (1784-1839). . . . . Adagio e Polacca dal Notturno op: 34.
MENDELSSOHN (1809-1847). . . . . Ouverture op: 24.
BERLIOZ (1803-1860) . . . . 1° Tempo della Grande Sinfonia funebre e trionfale op: 15.
WAGNER (1813-1883). . . . . Huldigungsmarsch.

III.

SAINT-SAËNS (1835). . . . . Orient et Occident - Grande Marche.

Questo programma ci presenta subito alla mente una considerazione d'indole generale. Certo i tentativi del '600, i cui esempî migliori troviamo nelle marcie che Giovanni Battista Lulli scriveva per l'esercito francese sotto il regno di Luigi XIV e nei *Quatricinia* che — come quelli del Reiche — erano scritti per le fanfare delle città a fine di essere eseguiti sulle torri o sui palazzi municipali *a gloria* — dicevano — *del sommo Iddio e per l'utilità dei musicisti*, non possono rappresentare la banda nel senso oggi inteso.

Così la musica del secolo XVIII più che banda, deve intendersi musica da camera per istrumenti da fiato; giacchè il più grande complesso che troviamo adoperato dal Mozart nella grande Serenata in *si b*, non supera i tredici strumenti, fra i quali, *a bocchino*, i soli quattro corni.

Infatti lo sviluppo della banda propriamente detta, quale complesso destinato ad estrinsecare l'opera sua all'aria aperta, non poteva aversi prima del 1812, quando cioè gli studî di Iwan Müller, dando il bando al clarinetto a 5 e a 6 chiavi, ci presentavano un clarinetto a 13 chiavi, istrumento veramente completo, anche oggi — salvo i successivi perfezionamenti — generalmente adottato. Ed è a notare che il clarinetto in un complesso di strumenti da fiato non si può considerare come l'oboe, il flauto od altri, quali semplici coefficienti di colorito: esso, come si sa, costituisce la base, simile a quella del violino nell'orchestra. I perfezionamenti del clarinetto quindi, uniti all'invenzione dei pistoni, per gli strumenti a bocchino, ci segnano il primo passo nello sviluppo della banda.

Esaminiamo infatti l'istrumentale adoperato dal Beethoven nelle due Marcie in *Fa*, scritte nel 1809, o nella Polacca e Scozzese, scritte nel 1810 e confrontiamolo con quello adottato nel 1823 dalle bande prussiane, di cui era Direttore generale Gaspare Spontini e vedremo in così breve periodo una ben notevole differenza di numero e di specie. A riscontro della partitura beethoveniana, quella di Spontini — oltre i clarinetti piccoli e soprani, oboi e fagotti, istrumenti comuni alle due partiture — presenta i corni di bassetto: flauti e ottavini vi sono adoperati a coppia; quattro sono i corni in tonalità diverse e altrettante le trombe. Da quel tempo ritroviamo anche i tre tromboni — contralto, tenore e basso — abbandonati nelle partiture del 700 e il contrafagotto, non più ritenuto base sufficiente, viene rinforzato dai *Bashorni* a bocchino.

Questo complesso, unito alla *musica turca* che Spontini adoperava con simpatia, rappresenta di già un insieme relativamente potente all'aria aperta, che non è più la musica da camera per gli strumenti da fiato ed è così giustamente equilibrato fra ancie e ottoni che anche oggi potrebbe essere preso a modello.

La partitura si mantenne su questa falsaringa istrumentale fino quasi alla metà del secolo, salvo il diffondersi degli strumenti a pistoni che andavano a sostituire gli antichi a squillo e salvo il posto che nella partitura cominciava a prendere il Bugle-Horn a chiavi dall'inglese Halliday fabbricato nel 1810. A distanza di pochi anni, nel 1816, troviamo adoperato il *Corno Kent* adottato anche nelle musiche prussiane dei Cacciatori e di Cavalleria. Questo è sempre lo stessso Bugle-Horn che più tardi figura nelle partiture sotto il nome di *Cornosegnale a chiavi*, adoperato a coppia. Ed è importaute osservare il posto che è andato man mano occupando il modesto Bugle-Horn fino al 1843, quando Adolfo Sax su quel tipo di strumento costruiva tutta una famiglia di *Saxhorns*, che poi sono i nostri flicorni. Questi elementi nuovi, insieme ai saxofoni costruiti nel medesimo lasso di tempo, aprivano un orizzonte diverso e ben più vasto alla partitura di banda. Fino a qnel periodo, cioè fino alla prima metà del secolo, la più importante partitura che mi sia stato dato vedere è quella del Berlioz *Grande sinfonia funebre e trionfale op: 15*. Giova pure ricordare i *Tre pezzi per musica militare*, scritti da Rossini per il matrimonio di S. A. R. il Duca d'Orléans, se non per l'entità delle composizioni, per la partitura alquanto interessante, pel numero e la specie degli strumenti adoperati.

Del resto nella produzione bandistica è molto raro trovare musica scritta con serietà d'intendimento. Grandi autori, come un Beethoven, uno Spontini, un Rossini sembrano rinunziare, scrivendo per banda, alla personalità loro, quasi sforzandosi a farsi intendere da una folla assolutamente incolta. Nessuna meraviglia quindi che tutti i minori seguano l'andazzo; nè perciò mette conto di soffermarsi alle partiture del Küffner, del Witt, dello Schiltz, del Savi e di qualche altro, che ho avuto occasione di osservare.

Nella seconda metà del secolo quasi tutta la produzione bandistica italiana non può certo darci ragione di compiacimento.

Falsato completamente il criterio della organizzazione, si era giunti al punto di fare della banda una vera fanfara, con l'aggiunta di pochi clarinetti e un ottavino. Musica banale, malamente istrumentata da persone, il cui unico scopo sembrava quello di ottenere frastuono grossolano. Con questo non si vuole escludere qualche rara eccezione, che, col maggior rispetto pel Ponchielli compositore, non potremmo fare pel Ponchielli capomusica. Ed è doloroso che la fama del *compositore* abbia trascinato molti maestri di banda a seguire le orme del *capomusica* e che l'errore anche oggi non sia da tutti completamente riconosciuto. Giacchè mentre in Francia e in Germania, pur sviluppandosi l'istrumentale, non si dimenticò che i quartetti o le famiglie di strumenti dovessero essere bene equilibrate e distinte fra loro e che non potesse esistere istrumentazione di banda senza la razionale separazione degli ottoni chiari dai flicorni; questi in Italia neppure erano trattati come famiglia: ogni specie di essi aveva un suo nome particolare e veniva adoperata come istrumenti fra loro affatto indifferenti; avevamo così i *Biucoli* (Flicorni soprani) *Clavicorni*, *Genis o Trombe basse*, (Flicorni Contralti) *Bombardini* o *Eufoni* (Flicorni bassi) ecc. — Altro errore si riscontrava nei legni acuti lasciati senza alcuna base nè di clarinetti contralti e bassi, nè di fagotti e contrafagotti, nè di saxofoni. Le trombe in *mi b*, unite qualche volta a quelle in *si b* basso adoperate a cinque e sei parti fra canto, accompagnamento e armonie tenute, non erano risparmiate neppure nei passi di agilità a rinforzare i clarinetti. In una parola, senza proseguire in questa analisi penosa, il carattere degli strumenti era completamento travisato.

Così si presenta all'osservatore, che non abbia preconcetti, la produzione bandistica italiana nella seconda metà del secolo. Lasciamo ad altri in un tempo avvenire il cómpito di citazioni, che oggi potrebbero assumere carattere di personalità.

Al momento presente l'Italia si trova quasi in un periodo di transizione, soltanto per una quarta parte trovandosi sulla retta via. Infatti, oltre questa, un altro quarto dei maestri di banda è rappresentato da coloro che per forza maggiore di età e di abitudini si trovano legati alla errata tradizione: un'altra quarta parte da giovani, ai quali sembra più agevole seguire la vecchia via, come quella più facile e più adatta alle loro incerte cognizioni: l'ultima parte è rappresentata dagli oppositori sistematici di ogni innovazione che non scaturisca dal loro criterio inventivo. E qui giova augurarsi che con la riforma delle bande militari già iniziata dal R. Governo, riforma basata su criterî ormai assodati di organizzazione istrumentale, si arrivi presto ad un indirizzo serio di tutte le bande italiane.

Più fortunata, sempre nella seconda metà del secolo, fu la Germania. Il Wieprecht, Ispettore Generale delle musiche militari, lasciò partiture che restano modelli degni di studio. Il suo esempio fu seguito da una schiera di felici istrumentatori, quali Oertel, Saro, Arturo Seidel ed altri. L'organizzazione istrumentale è quasi sempre la medesima, razionale ed equilibrata, salvo qualche esclusione e specialmente quella dei saxofoni, che non si può in alcun modo giustificare, sia per la mancanza di un timbro assolutamente speciale e dotato di una sonorità intensa, così che tale quartetto non è sostituibile, sia perchè anche a volerlo soltanto quale base dei legni, è sempre preferibile — per l'efficacia del suono e per l'impasto che se ne può ottenere con gli istrumenti a bocchino — ai fagotti e ai clarinetti bassi.

Anche l'esclusione dei clarinetti contralti non può essere accettata: essi rappresentano le viole dell'orchestra e la leggerezza occorrente nei passi rapidi o nei movimenti di accompagnamento, quando escano dall'estensione del clarinetto soprano, basterebbe a provare la necessità di comprenderli nell'organizzazione di una banda.

Quanto al contrafagotto, è assodato che l'antico tipo che servì al Mozart e al Beethoven non ha ormai più ragione di esistere per le sue imperfezioni d'intonazione. Si potrà discutere se convenga meglio il contrafagotto dell'Haseneyer di Coblenza, a preferenza del sarrusofono contrabasso, adottato quale contrafagotto nell'orchestra dell'Opéra di Parigi. Ad ogni modo, come contrafagotto della banda sarà sempre preferibile il *contrabasso ad ancia* di ottone, fabbricato in Austria, ma già modificato dal Mahillon di Bruxelles e che oggi si fabbrica egregiamente anche in Italia.

Ritornando ai fagotti, si potrà, in una banda ben formata, voler conservare questo timbro speciale: ma converrebbe forse meglio adot-

tare i sarrusofoni dal baritono in giù; giacchè con lo stesso timbor si avrebbero istrumenti di più facile maneggio e che all'occorrenza possono esplicare maggior potenza di voce. Ad ogni modo l'importanza di questi è sempre subordinata a quella dei saxofoni, senza i quali, come base dei legni, fagotti o sarrusofoni sono da ritenersi assolutamente insufficienti.

È poi importante osservare che la base dei legni è una delle principali caratteristiche, che differenziano la partitura da una Nazione all'altra. Infatti nella partitura francese noi troviamo oggi costantemente i saxofoni contralto, tenore e baritono; manca qualche volta il soprano, e il basso eccezionalmente si trova. Anche per eccezione troviamo due fagotti e clarinetti bassi.

E fu bene si ritornasse sopra a quanto era stabilito nel Decreto del 1854 per le bande militari, perchè, in complessi di circa sessanta suonatori figuravano non meno di otto saxofoni contro otto clarinetti soprani. Evidentemente l'effetto che ne risultava, più che di banda, era quello di un organo. Era avvenuto in questo caso ciò che comunemente avviene, e, cioè, che, accettata una innovazione, se ne esagera la portata. Certo è che coi tre saxofoni si può razionalmente costituire una partitura, perchè essi rappresentano sempre una base sufficiente. Le osservazioni che, a mio credere, si potrebbero fare alla partitura francese riguardano la mancanza del trombone basso, che figura soltanto raramente, e dei clarinetti contralti; come anche nel modo di adoperare la famiglia dei flicorni. Giacchè si deve tener conto che non soltanto la mancanza di uno o di altro istrumento, ma pure il modo di adoperarli, influisce moltissimo sull'effetto che deve dare una compagine istrumentale.

Il contrario avviene nella partitura austriaca, dove, pure non adoperandosi che flicorni soprani, tenori e bassi in *si b* (Euphonion), se ne abusa, e ben spesso in una tessitura acutissima. Se a questo poi si aggiunge il numero delle trombe — adoperate da 6 ad 8 parti, compreso il Piston *mi b*, si spiega il contrasto di vivacità e di brio con l'effetto un po' deprimente della partitura francese. Non v'ha dubbio che il complesso austriaco abbia più della fanfara che della banda: esso non risponde bene neppure per la scala dei legni, dove unica base si trovano i due fagotti: su questi poi gli scrittori fanno così poco assegnameuto che non v'è passo loro affidato, il quale non si trovi raddoppiato dagli strumenti a bocchino, anche quando il carattere della musica avrebbe dovuto consigliare di astenerci dal farlo.

Del resto per la musica da ballo e di genere brillante, è sempre da consigliare lo studio della partitura austriaca pel partito che può trarsi dagli ottoni.

Da qualche anno sono stati introdotti in qualche banda anche i saxofoni, che tuttavia per ora non possono dirsi generalizzati.

La partitura inglese non è molto ricca. Essa mantiene costantemente i fagotti, come base dei legni; non mancano i clarinetti contralti e qualche volta si trova anche il clarinetto basso. Una coppia di trombe viene adoperata piuttosto parcamente sopra due tromboni tenori e uno basso. Nei flicorni mancano sopranino e contralti. In partiture più recenti fanno capolino i saxofoni contralto e tenore, scritti tuttavia in modo che, se fossero soppressi, l'effetto non ne risentirebbe.

Molto più ricca attualmente è la partitura russa; una volta pedissequa della tedesca.

Il Warlich, Direttore della musica della Guardia Imperiale a Pietroburgo, per ciò che riguarda le ancie ha di molto ampliato l'istrumentale. Troviamo corni di bassetto e clarinetti bassi, quartetto di saxofoni, oltre fagotti e contrafagotto. Difetta peraltro negli ottoni, sia per le specie mancanti, sia per la confusione del timbro chiaro col timbro scuro.

Le partiture belghe e olandesi seguono quasi completamente quelle francesi. Non manca il quartetto dei saxofoni, pure potendosene fare a meno, come si potrebbe fare a meno dei clarinetti. Belgio e Olanda conteranno certamente eccellenti maestri, capaci di scrivere con sicura tecnica un'accurata partitura; ma la produzione che giunge stampata da quei paesi è destinata a servire egualmente banda e fanfara. In tal modo lo scopo commerciale è certo raggiunto; ma è possibile supporre che, soltanto cambiando poche parti come quelle dei flicorni, sopranino e soprani, messe al posto dei clarinetti, la partitura possa rimanere razionale per due complessi affatto distinti? Basta pensare alla estensione loro nella scala generale dei suoni, al carattere diverso della musica che a ciascuno si affida, per escludere affatto tale illogico sistema, senz'altra dimostrazione.

*
* *

Da questo rapido sguardo dato alla banda moderna, chiaro apparisce come noi siamo molto lontani dall'ottenere che — a somiglianza dell'Orchestra ad archi — la partitura italiana possa esser buona in Francia, la tedesca nel Belgio e via dicendo. E questa localizzazione

della partitura non può giovare all'arte, come non giova a quelli che la professano, siano scrittori o editori. Lo sviluppo di questo ramo, che oggi può divenire importante nell'arte, sarà tanto più affrettato, quanto più presto si addivenga alla vagheggiata unificazione della partitura. Ecco il problema che s'impone e che io espressi già quando, annunziandosi il *Congresso Internazionale di Storia* a Parigi nel 1900, si parlò anche di una gara di bande. Allora io così concludevo:

Se potesse raggiungersi la desiderata unificazione nell'organamento delle bande di tutti i paesi, per cui potrebbesi poi facilmente conseguire l'unificazione della partitura, la banda, che soltanto per eccezione è stata adoperata da compositori celebri, come Berlioz, Saint-Saëns e Wagner, potrebbe prendere nell'arringo musicale quell'alto posto, che degnamente può e deve occupare. Per la varietà dei colori, per la possibilità di conseguire qualsiasi grado e carattere di sonorità, dati i perfezionamenti apportati in oggi agli strumenti da fiato, la banda costituisce oramai un complesso tale da permettere ai grandi compositori l'estrinsecazione dei pensieri musicali non meno della orchestra; più o meno efficace di questa in relazione all'ambiente in cui venga adoperata e del carattere della musica che si voglia affidarle.

Ora il compositore sa che scrivendo per orchestra, la sua partitura può egualmente eseguirsi e in Italia e in Germania e dappertutto; mentre scrivendo per banda ha ragione di ritenere che neppure in una sola regione potrebbe l'opera sua essere accettata da tutte le bande. Unificata la partitura è evidente che l'attività produttiva dei musicisti potrà esplicarsi nella composizione per banda forse come nelle altre forme.

Con questo voto non devesi peraltro intendere che tutte le bande debbano essere costituite da eguale numero di suonatori, mettendo alla pari quella della grande città e quella del piccolo paese. I tecnici del resto sanno bene che si possono conservare i criterî generali di strumentazione e di organamento, sia con un complesso di trenta, come con uno di sessanta suonatori.

Questo voto ho inteso presentare all'odierno Congresso, nella speranza che possa essere favorevolmente accolto. Che se così avvenga, non potrà mancare il modo — sotto gli auspicî di S. E. il Ministro della P. I. e dell'illustre Presidente della R. Accademia di S. Cecilia — che esso, confortato dall'approvazione di tanto autorevole Consesso, sia recato ad esecuzione nel campo pratico.

VIII.

OPPORTUNITÀ DI RACCOGLIERE
LE ANTICHE E TRADIZIONALI FANFARE DEI COMUNI ITALIANI.

Comunicazione del conte dott. ANTONIO PAGLICCI-BROZZI.

Fino dal 29 gennaio dell'anno 1888, io pubblicava nella *Gazzetta Musicale* di Milano, un breve accenno all'importanza, che avrebbero, sì per la storia civile come per quella della musica, le fanfare dei varî Municipi d'Italia qualora potessero venir rintracciate e pubblicate. Anzitutto, a spiegar bene questa mia idea, occorre indicar chiaramente, ciò che s'intenda per fanfare municipali, ed ecco in breve di che si tratta.

Ogni Comune, ogni Signoria della Italia nostra ha sempre tenuto al suo stipendio alcuni trombettieri, i quali sotto varî nomi di Donzelli, Fancelli, Trombi, ecc., avevano l'incarico di dar fiato alle loro trombe, nelle occasioni solenni di feste religiose e civili. Accompagnavano essi le autorità del Comune, nelle sortite solenni, ne proclamavano l'elezioni, inneggiando ai nuovi, come ai defunti signori, seguendo insomma i fasti del Comune, di questa grande istituzione di libertà dei tempi di mezzo.

Nè col perdersi delle libertà comunali, ne cadde quasi mai totalmente la forma esterna, che avrebbe troppo direttamente colpito il sentimento morale delle masse, le quali oramai sentivano appena in quelle apparenze l'orgoglio della loro vita, e della loro gloria avvenire. I trombettieri adunque, ornati dello stemma del Comune, restarono e seguitarono a dar fiato alle loro trombe, nelle grandi circostanze, ripetendo gli antichi motivi, colle identiche note, salve le individuali fioriture e variazioni dei singoli sonatori. Di siffatti motivi è assai difficile lo stabilire l'epoca e l'origine, non trovandosi per lo più alcuna notazione scritta dei medesimi, o se qualcuna se ne trova, ha sempre un cenno a cosa di tempi molto anteriori. I trombettieri i quali si

succedevano in quell'ufficio presso i diversi Comuni, si tramandavano l'un l'altro queste sonate senza bisogno di scriverle, servendo a ciò l'opera dei più vecchi per istruirne i più giovani, i quali alla lor volta continuavano in tal modo questa musical tradizione. Data dunque l'antichità di tali fanfare, uno studio su di esse, sarebbe della maggiore utilità, non solo alla musica, di cui segnerebbe le fasi primitive, ma anche alla storia civile, mostrandoci per quali sovrapposizioni di correnti popolari, si siano svolte e modificate a seconda dei varî civili o politici avvenimenti. E nella nostra Italia già tanto divisa e suddivisa per governi e comuni, i quali pur troppo si facevano un vanto della loro inimicizia tra vicini e fratelli, ebbero queste fanfare pur tanta forza di superare intatte i più grandi uragani; e fin quello tanto violentemente livellatore, che ci venne di Francia sul finire del secolo XVIII. Anzi di queste fanfare comunali si servirono quasi di ispirazione nazionale, gli uomini della reazione, che pur tanti erano dalla Valtellina a Napoli, contro gl' invasori francesi.

La caduta del Bonaparte parve far risorgere per poco tutto quanto era stato in altri tempi nostrano, e la reazione spinse, come tutte le reazioni di tutti i tempi, le cose agli eccessi opposti, ed alle fanfare militari e rivoluzionarie venute di Francia tornarono a sostituirsi le solite e vecchie fanfare italiane.

Le feste di chiesa, le solennità individuali dettero agio ai trombettieri di sfoggiare nuovamente le vecchie suonate, e specialmente nell'Italia centrale si portavano i trombettieri dei Comuni per Natale o per altre feste, a salutare le case ove abitavano le famiglie addette al Gonfalonierato per ottenerne la solita mancia, e per ossequiare coloro che erano stati e potevano tornare ad essere i loro padroni diretti nei rispettivi Municipi. E questo durò quasi senza interruzione fino al 1859, alla unificazione ed alla formazione del nuovo regno d'Italia.

Allora però accadde, che nell'entusiasmo della novella libertà, tutto quanto sapeva di antica usanza venne creduto segno di attaccamento e rimpianto dei passati regimi; formandosi così una strana confusione d'idee tra Municipi e Governi, tra costumanze e convinzioni. Parve quindi atto di doveroso patriottismo l'abbandono di qualunque vestigio delle antiche usanze del piccolo paese dinanzi allà nuova formazione della grande patria italiana. Non più dunque le antiche livree dai vecchi colori municipali, non più gli omaggi alle famiglie dei Maggiorenti, dal momento, che col suffragio popolare, altri potevano essere i padroni del domani, ben diversi da quelli di ieri! Non più quindi le sonatine antiche, che vennero tacciate di banali vecchiumi,

e queste che, generalmente non scritte, si tramandavano per tradizione, furono ben presto quasi completamente dimenticate da quelli stessi, che le avevano per tanti anni eseguite. Eppure quelle note, quegli squilli avevano agitato e commosso gli animi dei nostri padri ed erano stati per essi il dolce ricordo della patria lontana nei giorni tristi dell'esilio e delle maggiori calamità della nostra Italia.

È ben difficile, ripeto, il precisare l'epoca in cui per la prima volta le trombe di un dato Comune fecero squillare quelle date note, ed è appunto per questo, che una massima importanza avrebbe una raccolta di questi motivi di fanfara, che potesse esser fatta in seguito a pazienti, ma, credo, non infruttuose ricerche negli archivî comunali, e più ancora nelle collezioni private.

Il Municipio di Milano conserva ancora la vecchia fanfara del Comune, e le trombe de' suoi valletti la fecero echeggiar tristamente in Roma ai funerali del grande Re Vittorio Emanuele.

Firenze rinnovando testè, sulla scorta degli antichi figurini, il costume dei trombettieri del Comune, credo che abbia ritrovato e rinnovato l'uso dell'antica fanfara.

A Modena, i Trombettieri del Comune si recano anche oggi ad ossequiare il Sindaco e la Giunta colla modulazione della vecchia fanfàra tradizionale, e per la Festa di S. Geminiano, Patrono della Città, si sogliono usare tuttora alcune battute di un adagio per trombe di antichissima memoria.

In seguito a tali riflessioni, io ho potuto coll'aiuto di uno studiosissimo storico municipale, il compianto Ser Giuseppe Ghizzi, e del giovine (allora) maestro Materazzi, direttore della banda di quel Comune, ottenere che fosse ricostituita a memoria la fanfara di Castiglion Fiorentino in Toscana, ove io nacqui, e nuovamente scritta, venisse pubblicata a titolo di saggio nella *Gazzetta Musicale* di Milano, anno XLIII, n. 5. (1888). Il motivo musicale di questa breve fanfara per trombe, rimonta ad un'epoca non ben conosciuta, e se ne trova fatto cenno, come di cosa ormai antica, nella *Riforma Municipale* di Castiglion Fiorentino dell'anno 1683.

L'egregio comm. Giulio Ricordi, riconoscendo fin d'allora l'importanza dello studio e della pubblicazione di tali fanfare si diceva lieto di poter aprire nella sua *Gazzetta questa rubrica interessantissima, facendo vivo appello a quanti sono appassionati cultori della storia e dell'arte musicale perchè volessero mandargli tutte quelle notizie, che venisse loro fatto di raccogliere intorno alle fanfare dei Municipi*

italiani. Ma pur troppo l'esempio rimase senza imitatori, e la rubrica della *Gazzetta Musicale* non venne riaperta.

In seguito a questi fatti adunque propongo al presente Congresso di scienze storiche, Sezione dell'arte musicale, il seguente ordine del giorno:

« Il Congresso fa voti perchè siano intrapresi studî e ricerche sulle « fanfare municipali italiane in rapporto agli usi dei diversi Comuni « fino dalle epoche più remote ».

IX.

FRANCESCO CAFFI, MUSICOLOGO VENEZIANO
1778-1874.

Comunicazione del prof. F. Alberto Salvagnini.

I.

Francesco Caffi, veneziano, mio avo materno, fu uno dei rari e benemeriti uomini che nella prima metà del secolo XIX iniziarono in Italia le ricerche e gli studî di storia musicale.

È dunque giusto che, tenendosi nella Capitale italiana per la prima volta un Congresso storico internazionale, nel quale è fatto luogo onorevole alla storia della musica, si rivolga un pensiero ed un ricordo a coloro che, come il Caffi in Venezia e il suo contemporaneo ab. Baini in Roma, furono primi tra noi a produrre opere di storia musicale concepite ed eseguite coi criterî e coi metodi moderni, se questi consistono principalmente nella ricerca e nella critica delle fonti, intese a stabilire solidamente i fatti prima di trarre da essi deduzioni e giudizi d'indole generale.

Tale è certamente la *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di San Marco in Venezia*, pubblicata dal Caffi circa cinquant'anni or sono; la quale opera se (per ciò che riguarda la illustrazione della veneta scuola) fu preceduta dal lavoro del Winterfeld sui *Gabrieli*, non ha però meno il merito di essere stata la prima esposizione completa delle origini e dello sviluppo di una delle maggiori scuole musicali italiane. A buon diritto essa è dunque considerata un lavoro classico e fondamentale, ricco di notizie e di giudizî profondi e, come tale, indispensabile a conoscersi da chi voglia intraprendere nuovi studî di questa materia.

« Le soin qu'a pris M. Caffi — scrive il Fétis nella *Biographie Universelle des musiciens* — de recourir toujours aux actes authentiques et originaux, quand il a pu les retrouver, donne un grand prix à son livre, et jette beaucoup de lumière sur des faits mal connus ou complètement ignorés, concernant une partie de l'histoire qui offre le

plus grand intérêt; car Venise fut la véritable source originale de la musique italienne et de l'école dramatique ».

Se oggi l'opera del Caffi può a taluno apparire alquanto frammentaria e in qualche punto non abbastanza completa, questo deve attribuirsi all'epoca in cui apparve, quando cioè la critica storica in Italia era, si può dire, bambina. Nondimeno essa è ricchissima di notizie e di giudizî che sono — secondo ebbe a scrivermi in proposito un dotto amico, il maestro Tebaldini — l'intuizione di quanto in seguito dovevano la storia e la critica sviluppare e documentare con sempre maggiore evidenza.

Non mi indugerò ad enumerare gli autori posteriori che alla storia del Caffi attinsero e ne fecero menzione, nè quei moltissimi che, senza citarla, se ne valsero largamente; e tanto meno mi dilungherò a descrivere la struttura e il contenuto di un'opera che non può essere ignorata dai cultori della storia musicale. Darò piuttosto qualche breve cenno della vita di Francesco Caffi, nulla o quasi nulla trovandosi a questo riguardo nei dizionarî biografici musicali; e dirò ancora degli scritti inediti da lui lasciati, che si conservano fra le carte della mia famiglia.

Intorno a Francesco Caffi tutti i dizionarî, manuali e simili, che potei consultare, riportano le magre notizie date dal Fétis nella *Biographie Universelle des musiciens*, e tutti riproducono l'errore del Fétis che lo fa nascere nel 1786, anzichè, come veramente fu, nel 1778. Sono otto anni di vita indebitamente sottratti alla quasi centenaria esistenza di quest'uomo benemerito, che vide la luce sotto il governo dei Dogi e, dopo aver traversato il periodo dei più maravigliosi rivolgimenti dell'età moderna, chiuse pacificamente gli occhi nel 1874, nella nuova patria italiana.

La narrazione di questa vita, e per l'importanza degli avvenimenti dei quali fu testimone, e per la feconda attività dell'uomo, nonchè per le singolari vicende domestiche, meriterebbe un largo sviluppo. Ma qui non è il caso che di ricordare brevemente e rapidamente.

II.

Francesco Caffi nacque in Venezia, da Michele e da Bianca Boncio, il 14 giugno 1778, secondo si desume dai registri parrocchiali della chiesa di S. Vitale.

Un ramo dell'antica e nobile famiglia dei Caffi da Zogno nel bergamasco venne intorno al 1430 a trasferirsi in Bassano veneto con un Antonio Caffi, dal quale in linea retta discese dopo sei generazioni Gianfrancesco, padre di Michele ed avo del nostro scrittore.

Michele (1744-1808), nato in Angarano presso Bassano, fu uno dei più riputati e valenti giureconsulti del foro veneziano negli ultimi tempi della Repubblica veneta; tanto che — per testimonianza del figlio — il parere di lui nelle cause importanti era ricercato e considerato come infallibile presagio, anzi quasi come sentenza già data.

Era naturale quindi che un tale avvocato vagheggiasse pel figlio la stessa carriera dell'avvocatura e lo indirizzasse perciò alle severe

discipline del diritto, coll' intendimento di lasciargli in eredità il proprio studio e la propria clientela. Ma la sorte dispose altrimenti; perocchè le rivoluzioni politiche e i mutamenti di governo disperdettero i prosperosi affari del paterno *mezzà* (così chiamavasi in Venezia lo scrittoio d'avvocato, perchè posto per lo più al mezzanino della casa) e portarono il giovane Francesco per la via degli impieghi giudiziarî. Agli studî legali avrebbe egli ben volentieri preferito gli ameni esercizi delle lettere, della poesia e della musica, ai quali, se non come principale obbiettivo, certo come ornamento e ristoro dello spirito, dedicò tutto il tempo che rimanevagli disponibile. « Senza l'aiuto di questi farmachi potentissimi — egli scriveva più tardi — non mi sarebbe riuscito possibile resistere alle quasi incredibili sventure che poi mi percossero ».

Ricevette l' istruzione letteraria, filosofica e scientifica, dai primi rudimenti sino alle porte di quella che or chiameremmo facoltà di giurisprudenza, da un solo istitutore privato, un prete della parrocchia di S. Vitale, don Benedetto de Luca, dal quale ebbe lezioni per ben dieci anni. Singolare contrasto col moderno sistema di educazione! Dalla dottrina cristiana e dalle favole di Esopo, il giovanetto Caffi percorse tutti gli studî elementari, ginnasiali e liceali, « compresa la metafisica, la fisica e la matematica, fino al gius di natura e al gius pubblico, e tutto ciò senza tappe di corsi, di classi, e di esami, fra le pareti domestiche, con quel solo don Benedetto, non autorizzato dal Governo ad alcun insegnamento, non assistito nè supplito mai da chicchessia, ma pieno di dottrina, di amore, di pazienza! » Non è qui il caso di parlare delle prose e poesie, commedie e tragedie, dissertazioni e narrazioni da lui prodotte in quel lungo periodo di istruzione privata, e nel tempo successivamente trascorso come studente nelle pubbliche scuole legali privilegiate in Venezia, che frequentò per tre anni riportandone la medaglia d'argento, poi quella d'oro.

Più consentaneo al mio assunto è ricordare che ben presto oltre alla mole non indifferente degli studî classici e giuridici, un altro studio (e non meno gravoso perchè intrapreso seriamente) egli stesso si addossava di proprio impulso per secondare una irresistibile inclinazione, quello della musica.

« Io fui — egli narra nella prefazione della sua storia — appassionato cultor della musica; e del canto e dell'accompagnamento sul clavicembalo e dello studio teoretico nel contrappunto, e del pratico esercizio di comporre così nel vocale come nello strumentale tanto mi dilettai, quanto gli studî dell'acerba età e le occupazioni della fresca e dell'adulta il poterono consentire ».

Nelle sue memorie manoscritte ricorda che, dopo molte suppliche, ottenne dai genitori di essere istruito nella musica ed ebbe per primo maestro il romano *Matteo Rauzzini* (1), al quale succedette, ma per poco, *Simone Mayr*, che allora cominciava la sua brillante carriera con l'oratorio *Sisara* scritto per le donzelle dei Mendicanti. « Ma — nota il Caffi — in molti mesi assai di rado ei venne; che se pure venuto ei fosse frequente, non credo che grande utilità sarebbesi tratta dalla scuola d'uom tale, il cui sapore vastissimo allo scolare passar non potea senza gran pena, a lui mancando ciò che chiamar si suole la facile comunicativa ».

Frattanto una fortunata occasione gli si presentava di poter studiare seriamente e con gran frutto il contrappunto, sotto la guida del dotto agostiniano p. *Giuseppe Scatena* lucchese di nascita, ma veneziano di scuola perchè allievo di Antonio Lotti. Nella biografia del Galuppi il Caffi fa il ritratto e tesse l'elogio del suo maestro, che definisce uomo di profonda dottrina e di gusto finissimo (2). Contemporaneamente allo Scatena ebbe altro maestro, *Francesco Gardi* veneziano (3), pel cembalo e pel canto, poichè possedeva anche una discreta voce di tenore.

(1) Matteo Rauzzini, romano, rappresentò in Venezia le seguenti opere: *I due amanti in inganno* (l'atto secondo) teatro S. Cassiano, 1775; e *L'opera nuova* teatro S. Moisè, 1781. Di lui scrive il Caffi nella inedita *Storia del teatro in Venezia*: « Pago tributo di gratitudine e insieme di verità nell'onorar la memoria di quest'uomo che appena prendeva ad istruirmi nell'abbicì della musica, colto da fatal malattia lunghissima, uscì di vita in età ancor fresca. Uomo fu di molto merito e lo fece indubbiamente conoscere in Venezia con due oratorii prodotti nel Coro degli Incurabili, malgrado che le donzelle ivi esecutrici, e per avanzata età e per abbattimento di spirito attesa la grave loro sventura economica, non fossero più al caso di procurargli quei plausi altissimi che avean fatti ottenere a maestri anteriori ne' felici lor tempi. Anche i drammi suoi teatrali vantaronsi di buon successo; e la di lui scuola di canto era senza dubbio in Venezia la prima, allorchè per mia dilettazione anch'io per di lui mezzo alla scienza musicale mi indirizzava ». Più sopra il Caffi aveva scritto e poi cancellato: « Si dev'esser sinceri anche quando si tratta del proprio maestro. Come compositore egli non fu abbastanza fortunato quando si produsse al pubblico, locchè avvenne però assai di rado ».

(2) « Compositore di belle opere ecclesiastiche non solo, ma singolarmente di que' non mai dimenticati *baccanali* (mascherate de' vulgari mestieri) co' quali le più nobili e culte brigate inebriavan di gioia tutta Venezia ne' memorandi suoi carnovali. Io rendo questo tributo di giustissima lode alla memoria d'uomo soavissimo ed in ogni senso prezioso, cui deggio quasi tutto quel tanto ch' io so della musica ... Dotto senza ostentazione, pio senza vanto, allegro di cuore, di faccia ingenua, facile ad un sorriso non mai amaro, faceto e pronto di spirito senza nè mordacità nè superbia, franco e fermo ma non oltre la convenienza, tal fu l'egregio Scatena ». *St. della mus. sacra*, I, p. 404-5.

(3) Intorno a Francesco Gardi vedi *Appendice I*.

Durante la giovinezza trascorsa in Venezia il Caffi si dedicò appassionatamente alla musica e si produsse anche come compositore in varie occasioni che meritano di essere menzionate. Nel 1804 compose *Il Divieto d'Orfeo*, cantata a 3 voci su libretto di Angelo Zanetti, eseguita in casa del consigliere Giovanni Rossi, il quale diresse l'orchestra. Nel 1809 scrisse un *Omaggio a Napoleone* a quattro voci con cori, cantato in palazzo Sanfermo per l'onomastico del sovrano. Nel 1810, per commissione avutane dal podestà di Venezia, conte Renier, compose *Il pegno di pace*, breve melodramma a tre voci con cori, sopra poesia di Pier Antonio Zorzi, eseguito nella gran Sala del Ridotto in occasione delle nozze di Napoleone I con Maria Luigia. Nel 1811, per inaugurare solennemente l'apertura dell'Istituto filarmonico, da lui con altri amatori fondato in Venezia, fece eseguire nel teatro S. Benedetto un altro suo componimento *L'armonia richiamata* a tre voci con cori.

Compose ancora certe *Variazioni in D* per orchestra sul tema di una canzone popolare, eseguite più volte in Venezia con grande successo in private accademie ed anche in teatro; un concerto per òboe ed orchestra; una favola pastorale per una festa mascherata del casino degli Euterpiani; un Notturno a tre voci con accompagnamento di quartetto.

Nel 1808, venutagli tra le mani una parafrasi poetica dei Treni di Geremia, volle cimentarsi a musicarla nello stile madrigalesco o accademico, allora del tutto disusato. A questo proposito egli ricorda nelle sue memorie che, parlando una volta col padre Scatena suo maestro, gli chiese se egli credesse che il gusto per quello stile potesse risorgere mai più. « Chi sa? — rispose quegli — forse risorgerebbe se lo si sapesse rimodernare, impastandovi giudiziosamente un po' di sapor teatrale; ma si fa presto a dirlo: a farlo però ci vuole un uomo di gran genio, perchè sarebbe quasi un voler impastar acqua e fuoco ». Il Caffi a buon conto volle provarcisi e scrisse della preghiera di Geremia molti pezzi, che gli costarono grande studio e fatica. Uno solo di essi, però, a tre voci (di soprano, tenore e basso) con accompagnamento di quartetto potè essere eseguito più tardi in casa dell'autore stesso in Milano (1837).

Tra le composizioni musicali inedite lasciate dal Caffi trovansi parecchi altri pezzi di musica istrumentale e vocale, alcuni anche di genere sacro, fra cui i frammenti di un *Requiem* e di un oratorio *La caduta di Saulle* del quale egli aveva composta anche la poesia. Nel genere teatrale lasciò una farsa buffa, *Il Solitario*, ossia *La Villa delle Fraschesecche*, composta nel 1812 ad istanza dell'orchestra del teatro

S. Moisè, che era rimasta priva di guadagni per mancanza di un impresario; ma il lavoro non fu rappresentato perchè nel frattempo presentossi un impresario ad assumere il teatro e il Caffi non volle mettersi in concorrenza coi compositori di professione.

Or se si consideri la mole non indifferente di questi lavori musicali e la varietà dei generi tentati dal loro autore (e tentati con successo a giudizio del pubblico di quei tempi); se si rifletta che il Caffi, come compositore, per mezzo del p. Scatena suo maestro, derivava direttamente dalla scuola di Antonio Lotti; se a questa preziosa qualità per lo storico e pel critico, di conoscere appieno la tecnica dell'arte che s'accinge ad illustrare, si aggiunga la solida e vasta cultura generale ond'egli era agguerrito; si potrà adeguatamente valutare quale profonda preparazione, quale piena competenza, quale sicuro e diretto giudizio un uomo come il Caffi fosse in grado di portare nella trattazione della storia musicale [1].

In questo egli fu vero e degno seguace del p. Martini, pel quale professava grande venerazione, mentre non era altrettanto tenero di qualche altro storico suo predecessore; p. es. dell'Arteaga, che poneva *alla testa degli storici non bene abbastanza istrutti.* Poteva dare pensatamente un giudizio tanto severo colui che, prima di scrivere la storia della musica sacra e della musica teatrale in Venezia, aveva ricercate e lette quante partiture esistevano degli antichi e dei contemporanei maestri! E non soltanto di questo erasi preoccupato il Caffi; perocchè ben sapeva che se l'esame diretto dell'opera è essenziale al giudizio del critico, esso non è base sufficiente (per quanto ne sia un elemento prezioso) a sorreggere l'edifizio dello storico, il quale deve rivolgere la sua indagine a documenti di tutt'altra natura. Certo è che al Caffi non mancarono nè la competenza del critico, nè il metodo e l'acume dello storico; e se egli non fosse stato distratto da tante altre occupazioni e non avesse dedicato alla storia musicale solamente i ritagli del suo tempo, avrebbe potuto e saputo darci una storia della musica presso i Veneziani pei suoi tempi perfetta. L'avere poi ristretto, come vedremo più innanzi, il campo delle sue ricerche alla città di Venezia durante il governo ducale, limitatamente a due soli rami della veneta musica, l'ecclesiastico e il teatrale, dimostra come egli possedesse un giusto senso di quella specializzazione, che sempre più s'impone col moderno metodo di ricerca.

[1] Pubblico come Appendice II a questo scritto una lettera inedita di F. C. intorno alle condizioni della musica a' suoi tempi.

Ma da questa breve digressione conviene fare ritorno alla fervida attività di Francesco Caffi durante il suo primo e non interrotto soggiorno in Venezia.

Intorno alla fondazione di un *Istituto filarmonico* con pubbliche scuole di musica, del quale fu *pars magna* il Caffi, è opportuno che alquanto mi soffermi. Disciolto il *Casino di S. Margherita*, che fioriva sul cadere della Repubblica veneta ed ospitava nelle proprie sale una società di dilettanti filarmonici, i componenti di questa collegatisi sotto la direzione di quattro presidenti (uno dei quali era appunto il Caffi), vollero accingersi all'impresa assai maggiore di istituire in Venezia un pubblico grande stabilimento musicale, ove, oltre ad eseguirsi concerti, vi fossero scuole di contrappunto, di canto e dei varî istrumenti.

Lo scopo fu pienamente raggiunto nel 1811. Ottenuta dalla Prefettura dell'Adriatico l'approvazione dello statuto, e dalla Direzione generale del demanio l'uso gratuito del monastero dei Ss. Rocco e Margherita, l'Istituto potè essere aperto e in breve le scuole si affollarono di allievi. L'istruzione era affidata a dodici professori, scelti fra i più eccellenti della città; eranvi classi di contrappunto, canto, pianoforte, violino, viola, violoncello, contrabbasso, flauto, oboe, clarino, fagotto, tromba e corno — quanto cioè s'insegna in ogni moderno conservatorio.

A capo dell'Istituto ed a professore di contrappunto fu chiamato l'insigne ab. *Bonaventura Furlanetto*, allora direttore della Cappella Marciana, e del quale più tardi (1820) il Caffi scrisse la biografia, che fu il suo primo saggio di letteratura musicale.

L'apertura dell'Istituto filarmonico fu celebrata, come ho detto, il 20 agosto 1811 nel teatro di S. Benedetto con l'esecuzione del dramma allegorico in due atti: *L'armonia richiamata*, musicato dal Caffi su poesia del nob. Pier Antonio Zorzi. Cantarono gli artisti Elisabetta Potenza, Teresa Fracassi e Giuseppe Miraglia; l'esito fu molto lusinghiero per l'autore.

La buona riuscita dell'Istituto fece nascere nella fervida mente del Caffi due altri disegni veramente geniali: quello di far risorgere in Venezia l'antico e pregiato costume degli Oratorî (onde tanto si resero famosi i quattro spedali degli Incurabili, dei Mendicanti, della Pietà e dello Spedaletto); l'altro di creare presso lo stesso Istituto filarmonico « un archivio di tutta la musica dei maestri veneziani, ed anche di quella dei forastieri se scritta per Venezia, e di qualunque altra stampata in Venezia ».

Anche nel secondo volume della sua *Storia della musica sacra*, là dove discorre dei pochi rimasugli avanzati di quello che fu l'ar-

chivio della Cappella ducale, accenna egli a questo disegno, ed esclama: « Sorga chi per amor della patria e della musica procuri di reintegrar « il tesoro perduto col mezzo almeno di copie, anzi anche delle stampe, « che in quantità prodigiosa fece Venezia stessa a mezzo specialmente « dei suoi tipografi antichi celeberrimi, i Gardani, Marcolini, Ama- « dini, Magni, Franceschi, Vincenti e tanti altri, dei quali sarebbe « qui vanità il tesser un catalogo. Tali stampe fu già mia intenzione « di far conoscere con esattezza cronologica. Istituire un Archivio ge- « nerale di musica veneziana cercandone dappertutto le stampe o le « copie, e restituire a Venezia l'onor massimo de' suoi Oratorii, fu « mia intenzione e speranza, allorchè tenni la presidenza dell'Istituto « Filarmonico... Ma ben presto, per essersi fatta vendita di quel fab- « bricato, dovette inevitabilmente l'Istituto finirla, e con esso lui anche « ambedue que' miei lietissimi sogni ».

M'è sembrata opportuna questa citazione per dimostrare come alla mente di Francesco Caffi nulla fosse sfuggito di quanto poteva servire a promuovere nella propria città non soltanto il culto dell'arte musicale, ma altresì gli studî inerenti alla storia di quest'arte, nonchè la conoscenza e la conservazione del glorioso patrimonio della veneta scuola.

Purtroppo il risorgimento musicale di Venezia sognato e tentato dal Caffi sul principio del secolo XIX doveva esser di breve durata. Ed egli, narrando nelle sue memorie come l'Istituto filarmonico, cinque anni dopo la sua fondazione, dovesse cessare la sua esistenza, notava melanconicamente: « Così la musica, causa il general precipizio nelle pubbliche e private fortune, sbandita quanto al suo genere ecclesiastico dai templi, da' monisterii, dagli spedali, dalle scuole grandi e confraternite di Venezia, sbandita quanto al genere accademico dalle sale signorili, dai casini sociali, dall'istituto, rifugiar si dovette nel teatro, ove anche ingigantì qual pianta parassita a furia di caricature e di esagerazioni ».

In quello stesso periodo di giovanile attività e di fervoroso zelo per l'arte musicale, Francesco Caffi aveva concepito anche il pensiero assai vasto ed ardito di produrre una *Storia generale della musica presso i Veneziani*, che avrebbe dovuto comprendere cinque grandi Narrazioni; le tre prime in corrispondenza ai tre generi o stili musicali, *ecclesiastico*, *teatrale*, *accademico*; la quarta dedicata alla musica *popolare*; la quinta alle *stampe veneziane di musica*.

Infervorato di così attraente disegno, diedesi animosamente a raccogliere memorie, documenti, tradizioni, a legger libri ed opuscoli,

a studiar partiture e a far d'ogni cosa annotazioni, compendî, abbozzi, coll'idea di poter poi riordinare quell'abbondante materia e ridurla alle proporzioni e alla forma di una regolare ordinata narrazione secondo il piano prestabilito. Questo lavoro di coordinamento egli aveva già incominciato verso il 1821 nella pace della villetta da lui acquistata in Carpenedo, piccolo e ridente villaggio nelle vicinanze di Mestre, dove recavasi a passare le vacanze con la famigliuola formatasi nel 1810 sposando Teresa Narduzzi da Portogruaro [1]. Quivi egli beavasi di un *ozio* veramente ciceroniano, ricreandosi cioè con lavori letterarî, storici e poetici dal tedio del quotidiano esercizio della magistratura e dalle fatiche degli incarichi straordinarî, dei quali la sua rara intelligenza gli procurava l'onore e l'onere. Infatti così dal Governo napoleonico come dal Governo austriaco egli era stato incaricato di collaborare alla organizzazione giudiziaria della regione veneta, la prima volta a lato del presidente Gallino, la seconda presso il ministro plenipotenziario barone de Plencich, di cui il Caffi era divenuto l'intimo consigliere, l'inseparabile collaboratore.

Ma nel 1827 questo periodo di pace e di fortuna, fecondo di tanti geniali lavori, fu bruscamente interrotto per l'inopinato trasferimento del Caffi alla Corte d'Appello di Milano. Quivi però recati i suoi scartafacci di storia musicale, ne trasse la Notizia su Antonio Lotti, inserita dal Cicogna nella sua opera delle *Iscrizioni Veneziane* e le narrazioni su Benedetto Marcello (1830), Baldassarre Galuppi (1834), Zarlino (1836), i Gabrieli (1837), Adriano Villaert (1838), stampate dapprima separatamente e quindi rifuse ed intercalate nella *Storia della musica sacra* pubblicata più tardi.

Da Milano fu nel 1840 trasferito a Rovigo con la promozione a presidente di quel Tribunale provinciale. Anche colà seguitava ad occuparsi dei suoi studi musicali e produceva le vite di Ferdinando Bertoni e di Francesco Cavalli (1840), coltivando pur sempre il disegno di una storia della musica, limitata però alla Cappella ducale di S. Marco ed ai teatri veneziani, perocchè le cresciute sue occupazioni non gli permettevano ormai più di pensare a quella storia generale della musica in Venezia, che aveva ideata qualche anno prima.

Delle altre parti che avrebbero dovuto completare il lavoro (musica accademica, musica popolare e stampa di musica) si trovano semplici appunti e qualche abbozzo nei manoscritti di lui. Intorno ai

[1] Nacquero da questo matrimonio quattro figli: Michele, Leopoldo, Eustorgio, Eduardo, e tre figlie: Bianca, Leonilde ed Amalia, mia madre.

quattro oratori (Spedali) di Venezia scrisse una lettera ad E. Cicogna, da questo pubblicata nelle *Iscrizioni veneziane.*

Trovavasi egli in Rovigo allorquando, nel 1848, scoppiò la rivoluzione nelle provincie venete.

Gravi angustie sofferse pei figli combattenti per la libertà in Venezia; gravi preoccupazioni per sè, pei propri dipendenti, per il decoro del Tribunale cui presiedeva. Tornati gli Austriaci nel 1849, gli fu rimproverata un'allocuzione troppo liberale pronunziata nel Tribunale di Rovigo e un'ode salutante la resurrezione della gloriosa Repubblica di S. Marco; ed egli ebbe di che penare e destreggiarsi, non tanto per scagionare sè stesso, quanto per difendere e salvare i propri impiegati gravemente compromessi. In questo riuscì pienamente e per l'autorità della sua persona e per la scaltrezza saputa usare; non altrettanta fortuna ebbe nei tentativi fatti per salvare due dei suoi figli, Michele (¹) dall'esilio, Leopoldo dalla destituzione. Amareggiato e stanco, chiese ed ottenne nel 1850 la propria giubilazione dopo dieci lustri di onorato servizio e si ritrasse a vivere in Padova, nella qual città e più ancora nella quiete deliziosa della sua villetta di Carpenedo, potè dedicarsi con maggior lena agli studî preferiti, cercando e trovando in essi un ristoro alle sofferte sciagure.

Negli anni 1854-55 uscivano in luce in Venezia coi tipi dell'Antonelli i due volumi della *Storia della musica sacra*, il primo dei quali, come è noto, tratta dei musicisti che ebbero ufficio stabile nella Cappella ducale di S. Marco (maestri, vicemaestri e organisti); il secondo contiene, a mo' di appendice, notizie sugli organari, sui cantori, sui suonatori di strumenti e sull'archivio, oltre alle vite di Benedetto Marcello e di Bonaventura Furlanetto che non avevan potuto trovar luogo nella prima parte, perchè il primo non aveva occupato uffici nella Cappella di S. Marco e il secondo ne era stato direttore soltanto dopo la caduta della Repubblica. « Ma io — dice il Caffi — non poteva mostrarmi così poco veneziano da passare in silenzio, ove parlo di musica, tali due Veneziani ».

A Padova pubblicò poi nel 1862 un opuscolo *Sulla vita e sulle opere di Gian Matteo d'Asola,* veronese, compositore di musica sacra del secolo XVII.

(¹) Michele Caffi, il cui nome si rese chiaro come scrittore di archeologia e di storia dell'arte, fu compreso fra i *quaranta* cittadini veneziani di cui l'Austria nella capitolazione impose l'esilio. Nuovamente compromesso nei moti politici del 1852, fu rinchiuso per ben 19 mesi nelle carceri di Mantova. Fece poi le campagne del 1860 e del 1866, duce Garibaldi. Morì ottantenne in Padova nel 1893.

III.

Esposta succintamente la biografia di Francesco Caffi, rimane a dire qualche parola intorno agli scritti da lui lasciati inediti, i quali in non minore misura delle opere pubblicate, attestano la sua grande operosità e la rara versatilità del suo ingegno.

Compiuta e pubblicata la *Storia della musica sacra*, che doveva costituire, come ho detto, la prima parte della storia generale della musica presso i Veneziani, il Caffi si accinse a portare a compimento la seconda parte, cioè la *Storia del teatro in Venezia*.

Nel supplemento alla *Biographie Universelle des musiciens* è data dal Pougin la notizia della morte del Caffi « célèbre historien musical » avvenuta in Padova il 24 gennaio 1874 « laissant inédite une Histoire du théâtre ». Altri autori riprodussero questa notizia, affermando taluni che l'opera lasciata dal Caffi fosse incompleta; nessuno però, ch'io sappia, potè esaminarne il manoscritto.

Credo quindi interessante riferire intorno a quest'opera, che l'autore intitola: *Storia della musica teatrale in Venezia durante la sua Repubblica* e che forma un voluminoso pacco di carte manoscritte. Evidentemente trattasi di un lavoro pressochè completo e maturo per la pubblicazione, come appare dal frontispizio, dalle prefazioni e dagli indici (1). Sembra che quest'opera, incominciata secondo ogni probabilità durante la dimora del Caffi a Milano e fors'anche prima, sia stata da lui completamente rifusa durante il suo soggiorno in Padova; e ciò dicasi specialmente della prima parte, della quale esistono due diverse redazioni. Ma facilmente si riconosce, tra le due, quale fosse la redazione definitiva destinata alla stampa.

L'opera, secondo il programma tracciato dall'autore in una bozza di prefazione, si compone di quattro parti.

La prima parte contiene una dissertazione storico-critica sulle origini e sullo svolgimento del teatro musicale in Venezia.

(1) In una lettera del 16 maggio 1857 al suo amico E. Cicogna scrive il Caffi: « Lavoro adesso, oltrechè in cose giudiziarie non poco, nella *parte teatrale* della mia Storia. Ne sono contentissimo; peraltro non so se la pubblicherò, nè se coi tipi d'Antonelli... Cercherò peraltro che nè anche questa mia grande fatica muoia d'inedia: tanto più che non so se altri in avvenire riuscirebbe a raccoglier tali e tante notizie ch'io raccolsi ».

Dalla ben nota celebrità del carnevale di Venezia l'autore prende le mosse per dimostrare come la massima fonte di tale celebrità fosse il teatro musicale, la « così chiamata volgarmente *opera* » nata a Venezia ed ivi nutrita e cresciuta, e di là dovunque diffusa. L'*opera* era la cagione per cui tanti e sì eccellenti compositori, maestri di canto, cantori e cantatrici colà accorressero non soltanto per far brillare la loro valentia nel teatro, ma anche per insegnare la propria arte, creando celebrate scuole, fra le quali i quattro famosi oratorî o *spedali*, che formarono per molti anni la delizia dei cittadini e dei forastieri. Detto ciò, nella breve introduzione che precede la narrazione storica, il Caffi accenna alla vastità del suo tema, che abbraccia il periodo di 160 anni, quanti ne corrono dalla prima rappresentazione dell'*Andromeda* (1637) alla caduta della Repubblica veneta; ed osserva che più vasto ancora sarebbe riuscito il suo lavoro se già nella *Storia della musica sacra* egli non avesse raccolte e pubblicate non poche notizie intorno a quei musicisti che produssero lavori così per la chiesa come pel teatro.

Entrando quindi in materia, espone quale fosse lo stato del pubblico teatro prima che vi si introducesse la musica, e quale lo stato della musica prima che entrasse nel teatro. Questo era riservato unicamente alla produzione letteraria tragica o comica, in verso o in prosa; predominava però la commedia, degenerante spesso in volgare scurrilità. La musica, dedicata dapprima quasi esclusivamente al tempio (*stile ecclesiastico*), era stata accolta, qual nobile divertimento, nei palagi signorili, dando luogo allo *stile madrigalesco*, il cui carattere dolce, tenero, delicato, mal si prestava all'espressione dei sentimenti concitati e robusti. Claudio Monteverdi sentì per primo la mancanza e la necessità di un terzo stile, di cui diede saggi nei *Madrigali guerrieri* e nel *Combattimento di Clorinda e Tancredi*, prima ancora che nelle sue opere teatrali. Qui il Caffi vede l'origine dello *stile drammatico*, che trovò poi nella scena il suo campo d'azione più naturale e più adatto.

Portato dal suo intenso amore di patria ad attribuire a Venezia la precedenza su tutte le altre città italiane nell'essere stata la culla del melodramma, il Caffi si diffonde a trattare dei primi tentativi di musica rappresentativa, quali *La Verità raminga* di Francesco Sbarra, la *Tragedia* di Cornelio Frangipane, musica di Claudio Merulo, rappresentatasi nella sala del Maggior Consiglio in onore ed'in presenza di Enrico III re di Francia e di Polonia, l'*Amfiparnasso* di Orazio Vecchi (che però il Caffi dimostra non essere stato mai *rappresen-*

tato su palco scenico) ed altre molte azioni sceniche con musica datesi nei palagi dei patrizi e dei dogi, e specialmente nella splendida casa dei Mocenigo, dove Claudio Monteverdi preparò ed iniziò la riforma che doveva trasformare il melodramma e renderlo popolare.

Lo stile musicale accademico o madrigalesco, coi suoi artificî di imitazioni, di canoni, di fughe, di riprese, di risposte e di rovesciamenti non era adatto alla espressione delle forti passioni (come ben avea osservato il Monteverdi) epperò non si prestava al teatro. Occorreva trovare un nuovo metro musicale, più libero e spedito, ed anche più espressivo nel seguire e commentar la parola. Questa invenzione, tutta italiana, fu il *recitativo*, a cui il Caffi dedica due paragrafi del suo lavoro, il V e il XV.

Claudio Monteverdi tenevasi pronto con le sue partiture (singolarmente l'*Arianna* e la *Proserpina rapita*) in attesa che un teatro gli si aprisse, quando scoppiò la terribile pestilenza del 1630 che disertò Venezia di un terzo dei suoi abitanti e fece sospendere ogni attività del commercio, ogni floridezza della vita pubblica e privata, ogni slancio dell'arte. Passato il flagello e adempiuto il voto di civica riconoscenza alla Regina del cielo con la fabbrica del tempio della Salute, fu pensiero dei saggi governanti di soddisfare il prepotente bisogno di sollievo e di divagazione che il popolo sentiva dopo tanta sventura. A questo scopo fu preparato ed eseguito nell'aprile 1636 un grandioso spettacolo, offerto e dedicato al Doge Francesco Erizzo dal Marchese degli Obizzi. Esso fu celebrato nel Prato della Valle in Padova, col titolo di *Torneo*, spettacolo per musica, diviso in tre azioni: il *Rapimento d'Europa*, gli *Errori di Cadmo* e gli *Imenei*; poeta lo stesso marchese Pio Enea degli Obizzi; autore delle musiche Felice Sanchez romano; architetto del teatro e scenografo Alfonso Rivarola ferrarese; fra i quattordici cantori, Maddalena Manelli e Felicia Uga, romana, che doveano prender parte l'anno seguente a più importante avvenimento. Ed eccoci infatti all'anno 1637 che segna l'inizio, non più di spettacoli occasionali o di privati trattenimenti, ma della istituzione del primo pubblico teatro di musica, il teatro San Cassiano, apertosi nell'inverno 1637 con l'*Andromeda* di Benedetto Ferrari detto *della tiorba* e di Francesco Manelli da Tivoli. Gli stessi autori produssero l'anno seguente 1638 nel medesimo teatro *La Maga fulminata*. A questi modesti iniziatori, che la storia e l'erudizione registrano con giusto compiacimento, seguono subito, nel 1639, i nomi gloriosi dei due maggiori musicisti del tempo: Claudio Monteverdi e Francesco Cavalli, il primo con l'*Arianna* (teatro S. Moisè) e l'*Adone* (teatro

Ss. Giovanni e Paolo), il secondo con *Le Nozze di Teti e Peleo* (teatro S. Cassiano). Il Caffi consacra a queste origini del teatro musicale in Venezia tre capitoli importantissimi, che ancora una volta dimostrano la profondità degli studî da lui fatti nella materia. Ma dove ancor meglio emergono la profonda conoscenza e l'acume critico dell'autore si è nei capitoli che seguono sul contenuto del dramma musicale, sui libretti, sugli intermezzi, sulla divisione del teatro di musica in serio e buffo, sulla musica del dramma, sull'orchestra, sulle arie, sui pezzi concertati, sulle scene, ecc. Di questa parte io non potrei dare nemmeno un breve riassunto senza eccedere dalle proporzioni della presente comunicazione, epperò mi restringo ad accennare alla importanza dei capitoli dedicati all'analisi delle opere di Francesco Cavalli, il maggiore degli operisti veneziani. A corredo della sua dissertazione il Caffi aggiunge la trascrizione di varî brani tratti dalle principali opere del Cavalli, affinchè il lettore « anzichè da sempre insufficienti parole di narratore, possa dal fatto conoscere in Cavalli l'institutor vero del dramma musicale e nelle di lui opere la prima semente di quel dramma che, mercè le dotte fatiche degli a lui successori ed al progressivo affinamento del buon gusto, crebbe al magnifico stato di rigogliosa vegetazione in cui adesso il vediamo ». I brani trascritti sono sei dal *Giasone*, sei dall'*Erismena*, uno dal *Serse*, uno dalle *Nozze di Teti e di Peleo*, uno dall'*Ercole amante*, ed uno dall'*Alceste*. Vi è inoltre la trascrizione del Prologo della Fama nell'*Oronte* di Petronio Franceschini (1676), e qualche altra di minore importanza.

La seconda parte del manoscritto inedito del Caffi s'intitola: *Cenni storici intorno ai teatri musicali di Venezia* e contiene, oltre ad una breve introduzione, notizie dei sedici teatri costruiti in Venezia e destinati alla rappresentazione del dramma musicale dal 1637 al 1797, vale a dire:

I. Teatro San Cassiano
II. » Ss. Giovanni e Paolo.
III. » S. Moisè.
IV. » Novissimo (o Cavallerizza).
V. » Ss. Apostoli.
VI. » S. Apollinare.
VII. » S. Salvatore.
VIII. » S. Gregorio (o i Saloni).
IX. » S. Angelo.
X. » S. Giovanni Crisostomo.

XI. Teatro S. Giobbe (o Cannaregio).
XII. » S. Fantino.
XIII. » S. Samuele.
XIV. » S. Margherita.
XV. » S. Benedetto.
XVI. » La Fenice.

La terza parte contiene la *Drammaturgia veneziana*, ossia la serie cronologica di tutti i drammi musicali cantati nei teatri di Venezia dal 1637 al 1797, aggiuntovi il loro indice alfabetico. La serie cronologica è ripetuta in una filza di circa 1120 schede, portanti ciascuna l'indicazione del dramma, degli autori della poesia e della musica (se conosciuti), del teatro, delle particolarità e notizie storiche degne di menzione. Alla *Drammaturgia* è premessa una prefazione nella quale l'autore dà ragione delle fonti compulsate e dei criterî seguiti nella propria compilazione. Della quale si dichiara egli stesso soddisfatto con le seguenti parole: « Insomma con tanta diligenza adoperai che mi tengo in diritto di asserire che altrettanto sì, ma più di quello ch' io feci nessun forse troverebbesi in grado di fare ».

La quarta ed ultima parte contiene l'*Albo cronologico dei maestri* dei quali si eseguiron drammi musicali nei teatri di Venezia, con alcuni cenni biografici, aggiuntovi parimenti il lor indice alfabetico. « Sono — scrive il Caffi nella breve prefazione — dugento sessanta i maestri descritti nell'Albo, colle indicazioni di ciascuna delle lor opere nella Drammaturgia descritte. Scorra il leggitore quest'Albo, od anche il solo indice, e si convinca che non v' ebbe grand'uomo o mediocre ne' 160 anni che abbraccia l'opera mia, il qual non abbia portato il tributo de' suoi talenti musicali ai teatri di Venezia: ci troverà perfino i fortunatissimi esordi di quegli ultimi che divennero dopo grandi classici: Mayr, Paër, Cherubini e Spontini ».

Finalmente, a guisa di appendice, vi è l'elenco dei cantori dei due sessi che si distinsero nei teatri di Venezia: limitato però soltanto ai cantanti che per l'eccellenza dell'arte loro meritarono onorevol menzione, escludendo tutta la gran massa dei mediocri. I cantanti (o *virtuosi* come allor si chiamavano) sono distinti in tre categorie: 1ª le donne; 2ª gli uomini di voce bianca (musici); 3ª gli uomini di voce naturale (tenori, baritoni e bassi).

Tale è lo schema dell'opera lasciata inedita dal Caffi; opera di pregio non minore di quella da lui data alle stampe sulla musica sacra in Venezia, e che se fosse stata pubblicata dall'autore o da altri

subito dopo la morte di lui, avrebbe procacciato nuovo lustro al suo nome ed avrebbe prevenuto i lavori che oggi possediamo in fatto di drammaturgia musicale veneziana.

Infatti nel 1878, quattro anni dopo la morte del Caffi, fu pubblicata dalla Casa Ricordi la compilazione di Livio Niso Galvani (anagramma di Giovanni Salvioli) intitolata: *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII.* In essa si comprendono i drammi musicali rappresentati dal 1637 a tutto il 1700, divisi in tante serie quanti sono i teatri e disposti cronologicamente per ciascun teatro. È preceduta da brevi notizie preliminari e generali, e seguita da quattro indici alfabetici: il 1° delle notizie, citazioni e note; il 2° dei titoli dei drammi; il 3° degli autori della poesia, e il 4° dei maestri compositori di musica.

All'opera del Galvani fa seguito quella pubblicata nel 1897 da Taddeo Wiel, col titolo: *I teatri musicali veneziani del settecento,* cioè il catalogo delle opere in musica rappresentate in Venezia dal 1701 a tutto il 1800. In essa le opere sono disposte cronologicamente, con la indicazione del teatro, oltre a quelle degli autori, dell'editore del libretto e (dov'è possibile) anche degli esecutori e della stagione teatrale. Precede il catalogo una pregevole prefazione contenente notizie interessanti sull'opera in musica del settecento e sulle leggi della Serenissima in fatto di polizia teatrale; seguono indici alfabetici delle opere, dei balli, dei poeti, dei maestri, dei cantanti, dei coreografi e ballerini.

È importante qui rilevare come (eccezion fatta naturalmente per la citazione di pochi libri recenti) le fonti cui attinsero il Galvani ed il Wiel siano le stesse di cui si era valso il Caffi, e specialmente le raccolte di libretti e gli antichi cataloghi posseduti da un intimo amico del Caffi stesso, il consigliere Giovanni Rossi, il quale morendo lasciò erede delle sue preziose collezioni la biblioteca Marciana. Quanto alle partiture originali degli antichi e contemporanei maestri, il Caffi fa la seguente dichiarazione: « Poche assai delle antiche partiture m'è riuscito di vedere, bench'io ne facessi la più assidua ricerca. Di quelle però che eseguite venner dal 1750 in poi, credo che assai poche sieno a' miei esami sfuggite ».

In conclusione Francesco Caffi aveva fatto da solo quello che più tardi fecero separatamente il Galvani pel seicento ed il Wiel per il settecento. Egli aveva concepito ed attuato un'opera organica sulla storia del teatro musicale veneziano durante la Repubblica, allegandovi una drammaturgia musicale veneziana completa, con note illustrative di ciascun melodramma e con le maggiori notizie biografiche

che aveva potuto raccogliere, anche intorno ai meno noti musicisti, parte quest'ultima che non ha riscontro nei su accennati lavori del Galvani e del Wiel.

Mi è sembrato quindi opportuno e doveroso che di questa seconda opera storica del Caffi, rimasta per tanti anni ignorata, fosse fatta menzione negli atti del presente Congresso.

IV.

Per completare le notizie che brevemente ho voluto dare della vita e delle opere di Francesco Caffi, debbo aggiungere che non si limitò ai sopra descritti lavori di storia musicale l'attività davvero straordinaria di quest'uomo infaticabile, che sebbene assorto diuturnamente nelle cure del ministero giudiziario, trovò nondimeno il tempo di compiere altri lavori di svariate materie e di non piccola mole.

Figlio di uno dei più dotti avvocati del foro veneziano e dotto egli pure nella giurisprudenza, lasciò due opere a stampa di materie giuridiche: il *Confronto testuale del codice di Napoleone con le leggi romane* (¹) che meritò l'elogio di G. D. Romagnosi nel Giornale di giurisprudenza ufficiale del Governo italico; e la *Raccolta delle decisioni più importanti rese dalla Corte d'Appello in Venezia*, di cui non uscirono che due volumi (1812). Lasciò pure un curioso libro inedito intitolato *Oh sei tu quella?* racconto storico, nel quale, col pretesto di una narrazione veridica, che è poi la storia della propria madre Bianca Boncio e dei parenti di lei, trova modo di esporre e di difendere contro le critiche di imperiti denigratori i sistemi della procedura giudiziaria sotto la Repubblica Veneta.

Ebbe fama di elegante ed arguto novellatore; qualcuno volle appellarlo novello Gozzi. Pubblicò una ventina di novelle e varie ne lasciò inedite; noto fra le prime, come attinente alle cose musicali, quella che s'intitola: *L'ultimo madrigale di Benedetto Marcello* pubblicata in Rovigo coi tipi del Minelli nel 1841 (²). Scrisse altre ope-

(¹) Pubblicato nel 1812 dal Parolari, in sei volumi, cioè pressochè un terzo di quel che avrebbe dovuto essere l'opera completa. Cessato il Governo napoleonico la pubblicazione fu interrotta.

(²) Ecco l'elenco delle novelle di F. Caffi:

1. 2. 3. Tre novelle. Per l'apertura dell'Accademia letteraria in Castelfranco. Venezia, Zerletti, 1816:

a) *Mostrar il diretano in piazza*;

b) *Il porco per l'orso e l'orso pel porco*;

rette, biografie, necrologie, dissertazioni, prolusioni accademiche, ecc. ([1]) e numerose poesie, fra le quali l'ode già accennata pel risorgimento della Repubblica di Venezia (1848) ed un canto (l'undecimo) del poema giocoso *Esopo* dovuto alla penna dei migliori letterati del tempo e dato alle stampe dall'editore Picotti nel 1828 per cura di Emanuele

---

c) *Il giuntatore rimunerato di sue giunterie.*

4. *Tutti burlati.* Per nozze Papadopoli-Berchet. Venezia, Orlandelli, 1822.

5. *L'avvelenato e il cieco.* Per nozze Andreetta-Bernardi. Venezia, Molinari, 1823.

6. *Dormir solo.* Bassano, Baseggio, 1826.

7. *Le antiche affezioni,* Milano 1836 (nel giornale *Glissons n'appuyons pas* anno I, n. 22).

8. *Il precipizio d'un innamorato.* Milano, 1836 (ibid. n. 34).

9. *L'ultimo madrigale di Benedetto Marcello.* Per doppie nozze Foscolo-Orefici e Orefici-Marcello. Rovigo, Minelli, 1841.

10. 11. 12. Tre novelle, Venezia, Antonelli, 1855:

a) *Vendita e cambio di trairi*;

b) *Il ladro rubato dalla moglie del rubando*;

c) *L'impaziente schernito dalle donne pazienti.*

13. *Onore ai meriti di donna Bia.* Venezia, Merlo, 1855.

14. 15. Due novelle. Per nozze Riello-Pastorello. Padova, Prosperini, 1861:

a) *Il matrimonio in maschera*;

b) *Sior Tita conosciuto dallo scimmione.*

16. 17. Due novelle. Per nozze Boldrini-Marchesi. Padova, Prosperini, 1861.

a) *L'Orco*;

b) *Iride.*

18. *Il pizzicagnolo nascosto.* Mestre, Sacchetto, 1867.

19. *Impara l'arte e mettila da parte.* Per nozze Visconti-Giustinian. Padova, Prosperini, 1867.

Inedite in prosa:

20. *L'Orco in maschera.*

21. *Il cucchiaio caduto.*

22. *L'amor delle fanciulle.*

Id. in verso:

23. *Il testamento.*

24. *Il pranzo.*

25. *L'anello.*

([1]) Operette varie edite di F. Caffi, oltre a quelle citate nel corso della presente memoria:

1. *Vita di Jacopo Vittorelli.* Venezia, Orlandelli, 1835.

2. *La Congregazione dei Mechitaristi in Venezia.* Milano, Visai, 1836.

3. *Cenni della vita del barone Girolamo Trevisan.* Treviso, Andreola, 1830.

4. *Lella Keira. Lo Stabat di Rossini.* 2 opuscoli. Venezia, Cecchini, 1847.

5. *Vita di B. Gamba.* Venezia, Alvisopoli, 1841.

Antonio Cicogna, amicissimo del Caffi e compilatore della monumentale opera sulle *Iscrizioni Veneziane.*

Rimangono fra gli scritti giovanili alcuni componimenti drammatici: *Rivalta liberata* (1797), tragedia nella quale trattando di Venezia antica minacciata da re Pipino intese fare un parallelo con la situazione della Repubblica allora minacciata dal Bonaparte; *Alessio*, tragedia (1808); e il *Palladio di Mileto* (1810), dramma in 5 atti, che doveva esser misto di poesia e di musica e si sarebbe dovuto rappresentare all'aperto nei Giardini pubblici, allor allora costruiti in Venezia, variando a ciascun atto la località della rappresentazione in luogo del mutamento di scena che si fa nei teatri. Il Caffi compiè il dramma, mà non risulta che ne facesse anche la musica.

Uno dei più interessanti manoscritti inediti del Caffi è quello intitolato *I miei primi dieci lustri — Narrazione dedicata alla mia patria.* È la storia dei primi cinquant'anni della sua vita (1778-1828) cioè del tempo trascorso dall'autore in Venezia, dalla sua nascita fino al suo trasferimento in Milano. Dotato di singolare efficacia di stile narrativo (dovuta, com'egli osserva, al continuo esercizio impostogli dal suo primo istitutore) il Caffi racconta tutte le vicende della sua patria, della sua famiglia e di sè stesso, e (da buon veneziano, cioè cronista per indole e per tradizione) registra ogni fatto, od anche fattarello di cui si facesse gran discorrere nei ritrovi veneziani. Questo scritto evidentemente era dall'autore destinato alle stampe; ne è prova l'amorosa cura da lui posta nel correggerlo, ampliarlo, ricopiarlo.

Da questo libro di memorie, dettate con calda sincerità e insieme con paziente minuzia di particolari, balza fuori completa e viva la figura del Caffi, non quale doveva mostrarsi nell'aulica dignità del magistrato, ma quale si svolgeva nell'intimità degli affetti domestici, fra le care amicizie, gli studî e le occupazioni predilette. Fra queste la musica teneva il primo posto nel suo cuore, ed egli non manca di informare il lettore di ogni suo passo e progresso nello studio di que-

---

Fra le necrologie e gli elogi, notevoli quelli: del padre Michele Caffi, di Francesco Gardi, Catterino Cavos e Domenico Dragonetti musicisti, di Carlo Antonio Marini e Giovanni Rossi letterati, di Antonio Ruggia architetto, di Guglielmo Gardani, Alessandro Barbaro e Lorenzo Paron magistrati, della nobildonna Maria Giustinian Cavalli, ecc.

Il Caffi collaborò pure nell'opera: *Serie dei Dogi di Venezia*, pubblicata da Giambattista Merlo nel 1840. Sono di lui le vite dei dogi Marino Zorzi, Giovanni Soranzo, Francesco Dandolo, Bartolomeo Gradenigo, Lorenzo Celsi.

st'arte, delle sue composizioni, delle serate musicali in famiglia e nelle società del tempo. Egli racconta che il padre suo, essendo andato ad abitare in una casa della parrocchia di S. Vitale, volle invitare gli amici ad inaugurarla precisamente nel giorno e nell'ora in cui sarebbesi per la prima volta levato il sipario nel nuovo teatro *La Fenice* per cantarvi i *Giochi d'Agrigento*, il che avvenne la sera del 16 maggio 1792. In quella casa il giovanetto ebbe le prime lezioni di musica dal Rauzzini e dal Mayr, poi dal padre Scatena e dal Gardi, e appena fu in grado di prodursi come esecutore vi raccolse tutti i suoi amici filarmonici, destinando il lunedì di ciascuna settimana ad esercitazioni musicali di ogni genere. « Non si ebbe misericordia al malumore dei vicini, che invidiosi e maligni reputavamo da non curarsi. Si cantò, si suonò, male, sufficientemente, alfin bene, per lunghe sere... Il maestro Gardi presiedeva al cembalo; la mia brava sorella (Elisabetta), io e qualche avventizio compagno cantavamo varî pezzi teatrali ed accademici accompagnati dagli stromenti; frammetteansi dei pezzi sinfoniaci, quartetti, quintetti, concerti, sinfonie ridotte a piccola orchestra. D'ascoltatori (che questi pur si voleano) era abbondanza. Il *gratis* attrae gente... In una certa sera di carnovale avvenne che alla mia porta si presentassero due uomini vestiti civilmente di maschera seria, coi *volti* alla faccia, e fattomi chiamar sul pianerottolo della scala dal servo, appena si era cominciato il concerto, l'un d'essi mi dicesse all'orecchio: *Siamo i tali, e vorressimo cantar un nostro duetto nella tua accademia senza esser conosciuti nè adesso nè dopo*. Avean ragione. Eran due giovani frati Domenicani, amatori della musica, un de' quali da varî anni frequentava la mia casa. Li feci entrar subito nella sala e, distribuite ai suonatori le parti, li chiamai al cembalo, ove, senza mai scoprirsi il volto, cantarono il loro duetto (ch'era forse una loro composizione); anzi per un battimano di tutti i presenti, sorpresi dall'insolita bizzarria, anche lo replicarono; poi, raccolte le carte e fatto cenno di saluto gentile, uscirono, me lasciando carico dell'inutile curiosità di tutta la brigata. D'allora in poi, quante volte rividi l'ottimo e dotto mio amico, il p. Tommaso Fidenzio de Grandis, che fu professore, indi direttore dello studio universitario di teologia in Padova, tante volte io gli canticchiai fra i denti: *Non sei più bambola*, che era il primo verso di quel curioso duetto ».

Dalla narrazione della caduta della Repubblica Veneta il Caffi prende occasione per parlare degli uomini eminenti che, pur in quell'èra di estremo decadimento politico, onorarono la patria, come giureconsulti, avvocati, magistrati, letterati, poeti, storiografi, artisti e

scienziati, archeologi e bibliografi, medici e chirurghi e finalmente maestri di musica, drammaturghi e librettisti, architetti teatrali, scenografi, istrumentisti, ecc. Più innanzi registra i nomi di tutti quei *dilettanti* i quali convenivano settimanalmente in sua casa e formavano la ricreazione della famiglia e degli amici.

Le geniali riunioni a scopo di trattenimento musicale in casa del Caffi ebbero termine a cagione di due importanti avvenimenti della sua vita, la morte del padre e il suo matrimonio. Ecco come il Caffi racconta una di quelle che furono, a suo dire, le sue ultime allegrezze musicali:

« Una società molto estesa e sceltissima chiamata il *Casino degli Euterpiani* che aveva sede in una delle così dette Procuratie Vecchie e vi tenea spesso grandi accademie vocali e strumentali, annoverato m'avea fra' suoi socî onorarî; perlochè vi produssi più volte de' pezzi anche di genere sinfoniaco, e specialmente nel 1807 un concerto per oboè e grande orchestra... Quella società, composta in gran parte di gioventù colta e di gaio umore, volle nel carnovale 1809 divertirsi con una mascherata di canto e suono. Si elesse l'abbigliamento pastorale e la lode delle pastorali delizie a soggetto; la poesia divideasi così: due cori, un'arietta di soprano, un terzettino di soprano, contralto e basso. Otto erano i cantori, dodici gli stromenti d'arco e a fiato; ma tutto doveva eseguirsi a memoria. Per me la fatica minore fu il compor la musica; la terribile fu invece l'imbeccare alcuni orecchianti uomini e donne, che doveano gridar ne' cori e il far apprendere a memoria a furia di ripetizioni la parte loro a cantori e a suonatori. Ho goduto in quell'occasione di un effetto d'acustica veramente magico per una bizzarria. Imperocchè dopo molte prove di sala, parendomi ormai matura la cosa, ordinai che tutti uscissero, lasciando le carte sul leggìo e si disponesser dall'alto al basso sui gradini della scala, ch'era quadrata e vuota nel mezzo, a cantar e suonare a memoria puramente. Stando io al basso sentiva un impasto d'armonia, specialmente ne' cori, tanto saporito e delizioso, ch'era (o sembravami) insolito affatto. Dopo alcune anche di tali prove a memoria una ultima ne ordinai d'azione cogli abiti: e fu ottima a far conoscere cosa non preveduta. Avendo tutti la maschera alla faccia, da' cantori non s'intendeva parola, ma un soffocato incondito e debole muggito usciva: si tagliaron tutt' i menti alle maschere de' cantori dalle labbra in giù, e tutto andò ottimamente. La lieta brigata per tutt' i giorni di quel carnovale si prese spasso ne' caffè, ne' casini, nel ridotto, ne' palazzi signorili, chiesta e ricevuta con ogni premura dovunque, e seguita nel suo passar per le vie da

caterve di curiosi, ai quali anche due o tre volte compiacer dovette facendosi sentire a cielo aperto nella gran Piazza ».

Ho voluto riportare, a titolo di saggio, due brevi brani di queste memorie manoscritte, le quali però non si limitano a riferire i casi della vita del narratore, ma discorrono altresì di più gravi soggetti e sono per la storia di quei tempi un interessante documento.

Memorabili avvenimenti politici passano infatti dinanzi al lettore: gli ultimi momenti della Repubblica di Venezia, l'invasione francese, Napoleone, la Restaurazione e la cessione del Veneto all'Austria. E memorabili avvenimenti cittadini: il famoso congelamento della laguna nel 1788 e lo spaventevole incendio dei magazzini d'olio nel 1789; gli ultimi allegri carnevali di Venezia e l'apertura del nuovo teatro *La Fenice*; le feste per l'esaltazione al trono dell'ultimo doge Ludovico Manin e i funerali dell'ultimo grande capitano Angelo Emo; lo sgomento per la calata dei Francesi, i tridui e le preghiere ordinate in tutte le chiese per la salvezza della Repubblica; i guasti recati dalla rivoluzione alle chiese, ai monumenti, ai palagi; la dilapidazione della Zecca veneta; il conclave per la elezione di Pio VII; la demolizione della chiesa di S. Geminiano; la visita dell'Imperatore Ferdinando e dell'Imperatrice Maria Ludovica a Venezia; la commovente cerimonia dell'innalzamento dei quattro cavalli di bronzo, restituiti dalla Francia, sul pronao della Basilica marciana e dell'antico leone di San Marco sulla sua colonna in Piazzetta. Nè manca il racconto di fattarelli di cronaca e curiosità del tempo come p. es. le petulanze di Nicolò Ugo Foscolo per qualche tempo condiscepolo del Caffi, l'idillio coniugale di due originali cantori di strada, la storia tragicomica di un individuo che si crocifisse a simiglianza di Nostro Signore, la fuga di un elefante che mise in iscompiglio la pacifica Venezia e le cui avventure ebbero l'onore di un'incisione in rame, di una epigrafe latina di E. A. Cicogna e infine di un poema satirico « La elefanteide » di Pietro Buratti.

È veramente da rimpiangere che un uomo del valore e dell'indole del Caffi, il quale visse poco meno di cent'anni (a novanta serbava tale lucidezza di mente da musicare una *Salve Regina* per la sua chiesa parrocchiale) non abbia protratto oltre i primi cinquanta la narrazione delle proprie memorie. Quanti altri avvenimenti sarebbero passati sotto la sua penna! Quanti ricordi avrebbe dovuto ancora registrare, ricordi in gran parte amari pel suo cuore di veneziano, di magistrato, di padre! Prudenza e fierezza — due qualità eminenti del suo carattere adamantino — lo trattennero forse.

Dettò nondimeno (per proprio uso, non per la pubblicità) due Narrazioni segrete di casi occorsigli nel 1837-38 e nel 1847-48, quando il dente velenoso dell'invidia aveva tentato di nuocergli, pregiudicandolo nella carriera. Lasciò pure un diario interessantissimo degli avvenimenti dal 1848 al 1850, documento eloquente delle angosce sofferte in quegli anni fortunosi.

Curioso è altresì uno scritto *Di alcuni longevi straordinari* vissuti in Venezia ai tempi del Caffi e da lui personalmente conosciuti; alla narrazione dei quali potrebbe un continuatore aggiungere quella del Caffi stesso, in quanto che egli pure raggiunse quella longevità da lui considerata straordinaria e degna di memoria, quella cioè che eccede l'anno nonagesimo.

Non posso chiudere questi brevi cenni intorno a Francesco Caffi, senza ricordare le molte onorifiche distinzioni procurategli dal suo ingegno, dal suo sapere e dagli eminenti uffici occupati. Varie associazioni scientifiche lo annoverarono fra i loro soci: la Nuova Veneta Accademia di Belle Lettere, l'Accademia dei Filareti, il R. Ateneo Veneziano, gli Atenei di Castelfranco, di Treviso e di Bassano, l'Accademia dei Concordi in Rovigo, della quale fu per più anni presidente e che rappresentò nel IX Congresso degli scienziati in Venezia. Un titolo gli fu sommamente caro, quello di *Socio d'onore* della Congregazione ed Accademia musicale di Santa Cecilia in Roma, conferitogli il 12 maggio 1845. Questo titolo egli pose accanto al proprio nome nel frontespizio della sua *Storia della musica sacra*, subito dopo quell'appellativo di *veneziano* onde il suo nome non andava mai scompagnato.

Veneziano era veramente il Caffi e per l'indole del suo ingegno e del suo carattere e per lo sviscerato, ardentissimo amore che portava alla sua città natale. Nato e vissuto i primi suoi vent'anni sotto il venerando governo della Repubblica, ebbe il dolore di vederne la caduta, di assistere alla lunga serie di dolorose vicende che travagliarono la Regina dei mari divenuta, secondo la frase efficacissima del Mameli, la « gran Mendica ».

Nelle tristi, amare, talvolta tragiche vicende cui si trovò esposta la sua persona non meno che la sua famiglia, per riverbero dei luttuosi avvenimenti politici che afflissero la sua patria, egli ebbe una grande consolatrice: la musica; ma anche il culto e l'amore di quest'arte e della sua storia volse tutto ad onore della sua Venezia, ad illustrazione di quella Repubblica, che nella sua mente rappresentava il modello insuperabile di uno stato perfetto.

La durata della Repubblica ducale era il termine ch'egli poneva alle sue indagini storiche, quasi disdegnando di spingersi più oltre nel mondo moderno a cui egli, misoneista impenitente, si sentiva quasi estraneo e la cui politica giudicava con severità forse eccessiva.

Innamorato di Venezia, della sua storia, delle sue glorie politiche letterarie ed artistiche, egli esultò quando, capitatogli fra le mani il libro del Winterfeld su Giovanni Gabrieli, vi trovò espresso il giudizio che la scuola veneta di musica sacra potea ben gareggiare con la celeberrima scuola romana. Esultò quando lesse nella *Revue* del Fétis che « la musique lyrique, qu'on appelle en France l'opéra comique prit naissance en Venise ». E ad illustrare queste glorie musicali di Venezia Francesco Caffi dedicò, nella sua lunga vita, tutte le ore d'ozio, tutti i ritagli di tempo che i gravi affari del suo ufficio gli concedettero; e riuscì nel suo intento di compiere (se non l'intiera storia generale di cui aveva concepito il disegno) due parti importanti di essa: una delle quali, pubblicata per le stampe ha già recato un validissimo contributo agli studi di questa materia; l'altra, fatalmente, è rimasta inedita [1], ma può ancora essere utilmente consultata e, ad ogni modo, rimane ad attestare la grande operosità e il grande amore del veneziano musicologo per la storia dell'arte musicale e della sua patria.

[1] Sebbene ne sia fatta menzione nei processi verbali che formano la prima parte di questo volume, credo opportuno ricordare qui, con riconoscenza, che la sezione IV del Congresso volle esprimere il voto che la Deputazione veneta di Storia patria proceda alla pubblicazione dell'opera importante del Caffi, almeno in quella parte che non trova riscontro in pubblicazioni successive.

APPENDICE.

Due scritti di Francesco Caffi.

I.

In memoria del maestro di musica veneziano Francesco Gardi.

Quand'anche *Francesco Gardi* stato fosse un compositore di musica di merito non più che dozzinale, io spero che nessuna persona d'animo gentile torrebbe a far biasimo perch'io abbia voluto far di lui onorata menzione, tostochè intendesse essermi egli stato per lunghi anni maestro, e del canto, e dell'accompagnar sul gravicembalo, ed anche del primordiale contrappunto. Ma egli fu anzi uomo di merito distinto, comunque alcune combinazioni facessero brillar più di lui altri compositori niente affatto a lui superiori. I dotti se al mio dire non credono, gl'inviterò a convincersene sulle di lui *partiture.* Dai non dotti spaccerommi con due parole. Quando scrivea Gardi pei teatri di Venezia, scrivean per quelli del pari *Zingarelli, Portogallo, Fioravanti, Nasolini, Mayr, Paër, Gazzaniga.* Niente men di questi egli piaceva: dunque non n'era minore.

Egli, ch'ebbe in Venezia nell'anno 1760 umili natali, fu per opera d'un ricco mecenate indirizzato alla musica, come lo fu del pari una di lui sorella di nome *Giovanna,* che montò per alcun tempo la scena. Spedito di poi in Napoli al Conservatorio di *Sant'Onofrio,* si nodrì col latte anche di quella scuola, la quale negar non si può ch'abbia fatti sorgere gli atleti principali del secolo decorso in quest'arte; e n'uscì dopo un'istruzione d'alcuni anni col nome d'uno degli allievi migliori. Infatti il di lui stile riuscì naturale, facile, di leggiadra popolarità, e chiarissimo. Passato in Londra, ove per breve lempo diede lezioni di canto, venne poi alla patria ove il primo saggio aveva dato del suo valor teatrale nell'anno 1784 col dramma *Angelica e Medoro,* in S. Benedetto ed ove prese moglie e restò per tutta la vita.

Ben più luminosa figura avrebb'egli fatta fra compositori di musica teatrale suoi contemporanei, se pel matrimonio di quella sorella sua col celebratissimo violinista e compositore *Giuseppantonio Capuzzi,* amato non dirò ma adorato da' Veneziani, e per l'amicizia e consuetudine che strettissima quindi venne tra' due cognati, non si fosse tosto diffusa nel pubblico un'opinione da invidi e da malevoli (che mai non mancano) seminata prima e coltivata ed alimentata poi sempre, che non iscrivesse *Gardi* per sua propria ispirazione. Delle partiture eccellenti

uscivano dalla di lui penna, ed alcune in ispecie ottennero i più sonori applausi: il *Tancredi* pel teatro domestico in S. Vitale del Co: *Alessandro Pepoli*, prodotto di poi sulle scene di S. Benedetto quando v'incominciò la sua fortunata carriera il veneto tenore Domenico Ronconi; la *Bella Lauretta* dramma buffo, ove l'aria *Una notte molt'oscura*, può dirsi normale fra le arie di racconto; l'altro pur buffo, *Amor insegna l'Astuzia* ov'è di bizzarria originale un'aria col *pertichino*, in cui tre volte l'Attore ripete il suo discorso, prima sottovoce, poi forte, poi fortissimamente gridando, sempre sotto lo stesso giuoco d'orchestra gradatamente, crescente di forza, con bello e non facile artifizio di colorito. Ma la farsa *La pianella perduta* riscosse nel teatro di S. Moisè quegli applausi che i gazzettieri chiamano oggidì *far furore*. In questa ebbe *Gardi* il coraggio d'arrischiar sulle scene un coro di vecchie, da cui poteva venirgli una furia di fischi come baccano da piazza: ma da cui già tosto alla prima recita gli venne anzi l'onor di cinque repliche, tant'era spiritosamente intrecciato il racconto del basso alle meraviglie ed ire delle vecchie, e condotto lo sbattimento del coro di queste con belle ed espressive idee musicali, le quali rivolgeansi ad una stretta a canone di gran sapore, e riuscivano da ultimo ad una larga cadenza aggruppata di trilli all'antica che avrebbero messo in galloria Eraclito. Anche nominar deggio con onore una cantata a voce sola con cui nel teatro di S. Angelo si onorò nel 1799 la vittoria dell'armi Austriache; la quale per la sua leggiadria anche in altri teatri ed in accademie fu poi ripetuta; ed una Messa a piena orchestra che fu nella Chiesa di S. Fantino eseguita, nella quale fece *Gardi* conoscere che ben avrebbe saputo valere anche nello stil ecclesiastico.

Tanta giustizia il pubblico rendeva alle opere, ma con altrettanta ingiustizia poi trattava l'autore. Si gridava *bravo Capuzzi!* E si gridava falsità, il vendicar la quale si è il principale ufficio di gratitudine ch'io m'affatico a rendere coscienziosamente alla memoria del mio maestro. La sinfonia della farsa *Il finto stregone* è la più conosciuta sinfonia de' miei giorni, perchè nessun'altra (sia detto con pace di qualunque altro scrittore di quei tempi) mai fu nè tante volte ripetuta in tutte le orchestre di teatro e d'accademie, nè fu in ogni occasione e per varii anni con tanto entusiasmo applaudita. Ognun però la dicea di *Capuzzi* e qualche *copisteria* di musica scritta ebbe perfino l'impudenza d'esporla al pubblico con questo nome in fronte sugli esemplari. Ma quella sinfonia brillantissima *Gardi* l'aveva scritta proprio in mia casa, sul mio gravicembalo, sotto a' miei occhj, come vi scrisse del pari molte delle sue musiche per sei anni, nei quali fu non solo maestro ma anche amico e quasi direi convivente in mia casa, in cui passar egli solea molta parte del giorno, e tutte le lunghe sere. Tragga da quest'esempio salutare avviso chiunque ha merito da potersi ben condurre in un'arte a non accostarsi mai troppo a chi abbia in quella già ottenuta una piena celebrità. *Gardi* che per sè tanto discapitava, servìa così invece ad accrescere oltre misura la fama benchè grande di *Capuzzi*, perchè a questi attribuiva ostinatamente il mondo anche tutto quel di buono e di bello che dalla penna usciva del suo cognato.

Per varii anni egli fu maestro di Coro delle donzelle della *Spedaletto*, occupando con molt'onor suo un posto ch'era stato prima di lui riempiuto da *Traetta*, da *Sacchini*, da *Anfossi*, e da *Cimarosa*: ma sfortunatamente quand'ei vi giunse eran perdute le belle voci; la *Capiton* era passat'al teatro: la *Bianchi* prendea il velo e chiudeasi in un chiostro. Così poche cose ei là scrisse, cioè

qualche Oratorio, qualche salmo, ed un *Miserere* pei dì delle tenebre; e a queste pure la buona esecuzione mancando, necessariamente anche mancò l'effetto brillante. Sen rifece egli però collo scrivere nell'altro Orfanotrofio de' *Mendicanti*, il *Sacrifitium Abrahami*: oratorio che dimenticar quasi fece l'antecedente, cioè quel *Sisara* che fu la primizia fortunatissima del talento musicale di *Mayr*: e ciò basti a far comprendere quanto valesse. Ma che? Dovendo qui *Gardi* produrre per la prima volta una giovane che una voce di soprano possedea delle più spiritose e *sfogate* (*Giuseppina Ferlendis*) incautamente pensò di concertar col violino per essa una grand'aria finale, e d'invitarne all'esecuzione il cognato, onde il pubblico meglio aggradisse la novella iniziata. Ed in fatto ottimo fu il consiglio per lei e per *Capuzzi*, che ricca messe di plausi n'hanno mietuta: ma pessimo fu per *Gardi* medesimo, che in premio di sì belle fatiche ebbe la rabbia di sentir la folla ogni volta con entusiasmo far plauso a *Capuzzi*, e a questi volger l'onore ch'era a lui solo dovuto. Io che veduto avea *Gardi* scriver gran parte di quell'Oratorio sul mio gravicembalo avea un bel rendere testimonianza in contrario. Gli era a predicare a' porri: chè la pubblica opinione, sia dritta o storta, quando ha preso la corsa diventa un torrente infrenabile.

Quanto men fortunato fu *Gardi* da questa parte, lo fu altrettanto più dall'altra come maestro di canto, ove il molto valor suo non poteva ad altrui opera ascriversi. Possedeva egli il metodo di due celeberrime scuole, Viniziana e Napolitana. Esercitava lo scolare assai nel solfeggio ch'egli stesso andava scrivendo di mano in mano secondo la speciale attitudine di quello, e colla mira principale di vincerne i particolari difetti, la qual cosa sarebbe a desiderarsi che praticassero sempre i maestri di canto, invece di valersi di solfeggi scritti da altrui a general uso di chi si applica al canto. I difetti non soleva egli mai rimproverarli apertamente; ma la loro emendazione così procurava di pratica senza scoraggiar lo studente. Siccom'egli medesimo assai graziosamente cantava, così molto bene insegnava coll'esempio anche quelle giudiziose infiorature, quelle dolci sfumature di voce, quelle spinte e vibrazioni improvvise, quelle lievi ondulazioni delle tenute, quelle accortissime stiracchiature del tempo, e tutt'insomma que' menomi artifizii che fanno il cantore veramente grande. Numerosi e scelti allievi composero sempre la scuola di canto di *Gardi* e gli fornirono per lunghi anni bastevol mezzo a ben vivere. Il semplice e forbito suo metodo vedesi manifestamente anche in una mano di canzonette ch'egli pubblicò da cantarsi al gravicembalo.

Fu *Gardi* uomo d'aspetto bellissimo, d'umore assai lieto, di cuor buono, niente interessato e venale, di placido genio, di maniere colte, scherzoso di lingua ma nulla pungente. Inclinò assai all'amore ed alla vita allegra; ond'è che, nello spendere non misurato, sarebbe per la lunga sua malattia morto forse in povertà, ove la ricca sorella non l'avesse provveduto. Ebbe moglie: ebbe un unico figlio che giunto a diciasette anni se gli smarrì, senzachè mai più sen risapesse. Morì l'8 gennaio 1824 in Venezia per malore in una guancia che, trascurato sulle prime, si rese lungamente acerbo, quindi insanabile, alfin letale.

II.

Lettera di Francesco Caffi sulle condizioni della musica a' suoi tempi.

Passò quel tempo in cui io potei scrivere a bell'agio delle gravi dissertazioni da leggere nelle tornate accademiche: e di quello appunto e' mi bisognerebbe oggidì per soddisfare adeguatamento a quello che mi proponi, ch'è un tema precisamente accademico. Ma, come dissi altra volta, ad amico che domanda, meglio è dar poco che nulla. Aggiustiamci dunque. Non una seria, analitica e minuziosa dissertazione, ma qualche pagina di lettera niente seria, in quello stile che ho potuto formarmi, dacchè a gravi lavori mancommi il tempo, e dovei studiar di fabbricarmi i mezzi di celiar e di ridere. Che se qualche mia espressione ti verrà poi oscura, o qualche proposizione ti parrà men vera, sarò pronto a dartene ragion e spiegazione in progresso, ove tu men richiegga,

Le vicende e i progressi che da ben otto lustri si notano nella musica, sembrami che stanno in ragion composta delle mutazioni avvenute nello spirito generale del secolo per circostanze speciali, appunto in quello stadio di tempo. S'introdusse d'oltremonti in Italia (dell'Italia io parlando) lo spirito d'esagerazione, di stravaganza, di caricatura. La letteratura fu invasa dal *romanticismo*, come la politica lo fu dal *liberalismo*, come la società in generale si spinse con avidità verso il *forestierismo*, senza il proposito o almeno senza l'abilità di torre il buono e lasciar il cattivo. La gioventù resa pretendente assai da studii niente solidi e molto improvvidamente dilatati e caricati di droghe calide, colse ogni occasione d'eruttar una quantità delle sue iperboliche idee su tutto. Questa spinta generale dovea comunicarsi in giusta proporzione anche alla musica: dovevasi esagerare quest'ancora, e spingerla o innanzi o a fianco, o a diritto o a rovescio; come si voglia purchè sia spingere.

Ciò avvenne in momento che dei tre generi della musica, uno (*il madrigalesco*) giacea da molti anni estinto e neppur quasi rammentato più: un altro (*l'ecclesiastico*) si andava estinguendo per la soppressione o espilazione delle tantissime ricche cappelle d'Italia, e per certa ipocrisia religiosa, che sbandiva, sotto pretesto di baccanale indecente, gli stromenti ed il canto figurato da' tempii e dalle sacre funzioni: il terzo (*il teatrale*) diventò quindi gigante, ricevendo un crescimento parassito nutricandosi anche col manucar nei teschi de' fratelli. Teatri si aprirono perfino in ogni paesuccio più ridicolo: dappertutto più centinaia d'opere cantaronsi ad un tempo, lungo tutto l'anno. La gentilezza del secolo li diede per asilo di consolazione agli afflitti dal silenzio de' templi anche nella Quaresima, chè troppo a lungo la superstizione avea trionfato rudemente in addietro col tenerli chiusi nell'età de' nostri padri.

La Germania innamorati avea molti dotti d'Italia colle sue dottissime composizioni stromentali. Si studiò per andar al nuovo progressivamente sui Quartetti, sui Concerti, sulle Sonate di Haydn, di Mozart, di Beethoven, di Hummel, d'Onslow, di Bomberg, non ommessi adesso perfino i Walzer di Strauss, e sen prende e sen trasporta nel vocale quanto si può. Così il gigante, per farsi ancor più

grosso, si volse a divorar anche il prossimo. Compositori della Germania chiamaronsi a scriver vocale: e siccome le copie sono sempre più esagerate degli originali, così ebbesi in ultimo risultamento un compiuto *manierismo*, un bando quasi assoluto del *purismo*. Io trovo in queste circostanze la ragion combinata delle avvenute mutazioni nella bella musica teatrale, che fu pei due secoli antecedenti un patrimonio feudale dell'Italia.

Chi, dopo le precedute, osservi con occhio d'artista le partiture odierne, e frequenti il teatro adesso come un giorno, non è possibile che neghi questo spirito d'esagerazione e d'affettazione. L'ampliazione che si fece degli stromenti nelle orchestre per ottenere una forza strepitosissima lo attesta. Diciamone per esempio una. Gli accordi li dava in teatro l'unico violoncello: ma questo adesso ingravidatosi ha partorito una mano di violoncelletti che occupano un'intera fila. Cosa mo' suonan costoro? La parte del contrabasso, meno alcune note di legatura che rubano alle viole. Ma gli accordi poi li danno invece una nota per uno i tromboni e il serpentone, se non anche la ruinosa catuba, che coll'aiuto de' campanellini chinesi e de' tartarici sistri, forman oggi il gran coperchio dell'orchestra. E poichè lo sbilancio col vocale diventava poi grande troppo, si passò ad esagerar in proporzione anche questo, raddoppiando le parti e le brigate de' cori. Al cantor di concerto, quando si arriva a far tacere i coristi, non si potè veramente dilatar l'esofago come un canale, nè foderar di rame i polmoni; ma si forzò almeno la di lui educazione musicale con semitonazioni, con salti, con urla smoderate, ch'io veramente non chiamo canto e col fargli suonar istromenti, e specialmente i zufoletti, all'unisono, ch'io non chiamo buon gusto di canto.

Anche dalla così languente musica ecclesiastica tratto tributo, s'intarsiarono degli artificii di cappella gli adagi, i sostenuti, le preghiere, i lunghi tratti de' quali, se trent'anni fa uditi ne' teatri si fossero, sarebbesi gridato al miserere. I gran puristi dell'*arrière-âge*, per es. Sarti, Bertoni e Paisiello non si permisero in teatro nemmeno un lampo di cotali artificii benchè le venerande lor opere di cappella faccian fede che sapeano usarne assai. Adesso un atto intero d'opera ti sembra bene spesso un gran salmo. Ma, quel ch'è peggio, si prese dai sinfoniaci tedeschi il *sempre novità* per impresa. Quindi è che non si scrivono due accordi di seguito se non si altera nel secondo almeno una corda, o se non vi si fa passare entro una falsa, e talora anche se ne conficca più d'una. Fa rider qualche volta il vedere a un cembalo un povero accompagnatore di sorpresa che non sa dove calcar colle dita, perchè dubitar dee se ogni nota che vede sarà vera o falsa, se sarà una nota in legittimo accordo o un'appoggiatura in maschera di nota. E qualche volta anche fa piangere il sentir come si debba sagrificar l'effetto dell'istromentazione per non falsar le risoluzioni delle corde alterate, ovvero far cantar male l'una o l'altra delle parti per ottener quell'effetto frammezzo alle alterazioni. E non basta. I pezzi non di rado anche si scrivono con quattro o cinque bimmolli o diesis in chiave per consolazione non solo degli accompagnatori e de' sonatori, ma degli uditori specialmente che si deliziano delle coltellate che lor vengono a tradimento dallo stonar degli stromenti, specialmente a fiato. Io tengo veramente bugia ciò che scrisse anni fa un melanconico gazzettiere di Berlino: che siasi introdotta in tutte le orchestre l'abitudine d'alterar il tempo per modo che il carattere e l' espression della musica vanno perduti. Ma gli è poi vero in genere che spingendo l'esecuzione sempre più a gran difficoltà per istudio di caricatura, si mette a sempre maggior pericolo i due

costitutivi della musica, intonazione e misura: quindi il senso: quindi lo scopo della musica stessa.

Però anche quest'è vero, che si tolse al teatro musicale il primo dei suoi pregi, quello di far sentire il canto musicale nel suo bel nudo. È bandito oggidì affatto il recitativo parlante, quel recitativo che fu la vera ed unica origine del teatro musicale, quel recitativo per cui tanto sudarono Caccini inventore, Porpora e Marcello perfezionatori, quel recitativo ch'era la pietra lidia del cantor perito lasciato nella piena libertà sua di bel canto di *sprezzatura* e di ben *sentimentar* la parola. Il gigante d'oggi anche divorossi l'antica sua culla. Vedi mostro terribile ch'egli è, peggior di tutti quelli che si conosceano per l'or abolita ed abborrita mitologia! Or che manca il nudo, si ha il solo canto vestito, ma vestito sempre da pioggia, da inverno, anzi da malattia. Questo canto è monotono, perchè nessuna monotonia maggior di quella di sentir dal principio alla fine un continuo girar di false, un continuo alterar di complessi da quelle voci e da quegli stromenti che stan là sempro a strepitarti nel timpano degli orecchi. Tutto è d'un colore, tutto d'un sapore appunto per lo stesso continuar incessante delle medesime variazioni: effetto innegabile del *sempre novità* che diventa presto sempre monotonia: effetto innegabile della stessa divinissima musica istromentale tedesca, la quale per un alquanto incanta, rapisce, ma in mezz'ora produce replezione all'uditore. La monotonia in teatro la rompeva il recitativo parlante, il quale, oltrechè dare agli uditori il mezzo di bene intendere l'azione rappresentata, oltrechè agli uditori recar la dilettazione del canto nudo, di *sprezzatura*, di *sentimento*, anche servìa al loro riposo per discreti intervalli, ne' quali vuotavansi gli orecchi dalle romorose armonie dell'orchestra, e per questa saggia predisposizion di privazione si rendean bramosi d'ascoltarne ancora. L'orchestra adesso co' suoi colpi. co' suoi tremolii, colle sue tenute, con qualche obbligazion di misura, o di motivazione sparsa quà e là, lega tutte le arie e i pezzi concertati e i lunghissimi finali tra loro: e questa catena d'anella tutte simili va dal principio alla fine dello spettacolo. E non è questa una monotonia sistematica? Un atto d'opera non è più, com'era prima, una serie alternativa di recitativi, d'arie, di duetti, di terzetti ecc.: ma è un solo pezzo concertato di voci e d'orchestra dal principio alla fine, in cui perciò o senti o ti par di sentir sempre la stessa cosa.

Un altro pregio sagrificato del tutto si è la poesia, ossia l'intelligibilità dell'azione. Sfido il meglio orecchiuto uomo del mondo a dirmi adesso ciò che si canta all'opera. Se parliamo di soprani già da essi non distinguesi neppur le vocali. Qualche sillaba si sente dalle labbra de' bassi quando sta l'orchestra in bonaccia; dai tenori una parola in cento. Tutto il resto è suono incondito di gole aperte. Tempo fa in Milano mi recai al pranzo d'una famiglia signorile, e al mio arrivo trovai la parte femminile occupata seriosamente col libretto alla mano dell'opera che voleasi andar a sentire la sera: privilegio che però dicean di concedere quelle dame a' soli libretti del poeta Romani, indifferenti per quelli d'altri poeti. Tempo fa, incontrato per azzardo là pure un mio compatriota, gli chiesi s'era andato all'opera. — Sì. — Qual dramma si facesse. — *Non so*, riprese: *nulla intesi: vidi la Malibran in camicia, ma non potei capir lo perchè.* — Oh bella! Se Metastasio dunque tornasse or al mondo, e il favor delle dame non gli concedesse nel privilegio di Romani un secondo posto, bisognerebbe relegarlo in una casa di ricovero come un ozioso inutile.

Ma così basti. Di solo teatro ti parlai perchè, come dissi, non è adesso altra musica che vocale. Ti parrò un lamentatore? No. Fra tante mutazioni una intanto ne veggo bellissima: quella che tutti gli uomini adesso han barba: (forse non è ghiotto di certi bocconi quel mio fantastico gigante). Ed assai mi piace in questi giorni il vedere che anzi frammezzo a tanto musical capitombolo Venezia mette fuori non già una ma due nuove edizioni de' cospicui salmi del suo divino Marcello, mercè le cure del celebre suo maestro di cappella (il maggior contrappuntista che da me si conosca) il P. Marsand, e del suo bravo professore Tonassi. Così questo Marcello quanto più gli anni e i secoli gli alzano intorno per seppellirlo delle loro macerie, egli orgogliosamente si eleva altrettanto e su quelle estolle in aprico la coronata sua fronte.

Del resto, caro amico, a parlarti più serio, ogni età ha i suoi gusti: ogni opera, scuola, sistema, i suoi difetti e il suo bello: l'ingegno umano star non può lungamente saldo ad un segno: il *laudator temporis acti* se anche qualche volta ha ragione, vien sempre deriso. Se v'ebbero in passato grandi uomini, anche al presente ce n'ha e non pochi; e la diversa strada che tennero quelli e tengono questi non è che l'effetto delle varie circostanze de' tempi ne' quali operarono ed operano. Rossini avrebbe scritto come Buranello se nasceva a' tempi di questo: Buranello come Cavalli se a' tempi di questo e viceversa. Notiam quanti difetti si voglia, l'odierna musica continuerà a deliziar i contemporanei finchè altre circostanze la mutino, locchè non istarà molto a succedere. I nostri figli ne van pazzi: i figli loro la derideranno, perchè avranno a deliziarsi d'una più moderna. Ma che vuol dir tutto questo? Che senza puntigliarci in lodi o biasimi (salvo sempre il diritto di dire ciascuno con libertà inoffensiva le private nostre opinioni scientifiche senza pretesa poi che alcuno le segua o vi plauda) riveriam però sempre l'ingegno umano, il quale per essere soffio del fiato divino è sempre creatore senza mai esaurirsi. Ed io che prendo sotto questo punto di vista anche le fantasticherie e le caricature del secolo, sappi che sono fra' primi non solo ad ascoltarle, ma realmente a compiacermi ancora d'alcune fra le musiche moderne, ed assai; nelle quali se trovo spesso ciò che credo sguaiataggini e controsensi e talor mi fa ridere, anche trovo poi ciò che parmi assai bello e assai buono. — Addio: e se non ti piacqui, tuo danno.

Francesco Caffi

X.

UN NUOVO DOCUMENTO

SULLE ORIGINI

DI GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA

IL TESTAMENTO DI JACOBELLA PIERLUIGI (1527).

Comunicazione di ALBERTO CAMETTI.

Le origini del più grande compositore italiano di musica sacra rimasero per un lungo corso di anni avvolte nel più fitto velo. Allorquando il Baini, con affetto più che filiale e mosso dalla più fervente ammirazione verso il Pierluigi, si accinse a pubblicare la magistrale sua opera, alla preparazione della quale egli aveva speso gran parte della sua vita, si stabilì bensì una base storica alla narrazione delle vicende biografiche del sommo maestro, si ebbe un primo completo esame critico delle opere di lui, ma i dati relativi alla sua famiglia e alla sua nascita restarono ancora scarsi ed incerti.

In tempi a noi più vicini, era riservato ad un conterraneo del Pierluigi — Pietro Cicerchia — di veder coronate di successo le indagini intraprese negli archivî della sua città nativa. Lo Schelle e poscia l'Haberl si affrettarono a far pubblicamente conoscere i nuovi documenti trovati, che offrivano precise notizie sulla famiglia dello illustre prenestino: ed io stesso ne profittai nella modesta biografia compilata or sono nove anni.

All'Haberl dobbiamo la raccolta completa delle opere del Pierluigi in trentadue volumi, l'unico ma solenne monumento che siasi fin qui eretto alla memoria di quel grande. E dall'Haberl medesimo, che proseguì con ardore l'iniziativa del Cicerchia e giunse per conto suo ad altre felici scoperte, attendiamo da dieci anni l'ultimo volume della collezione suddetta, col testo esatto dei documenti sinora conosciuti.

Stabilito con approssimazione l'anno della nascita (1525); rintracciati i nomi dei genitori, dei fratelli, dei discendenti; accertate le vere

condizioni di stato del Pierluigi, il geloso velo si è, dunque, in gran parte, se non totalmente, squarciato.

Ma l'ultima parola non è ancor detta. Nei nostri archivî pubblici e privati giacciono tuttora inesplorate raccolte di carte, le quali, tolte dalla polvere e dall'oscurità, potranno offrire consolanti sorprese all'indagatore. Ed anche pel Pierluigi nutriamo speranza che la serie dei documenti riguardanti le sue vicende e fin qui rintracciati, non sia completamente esaurita.

Frattanto ecco un nuovo documento che può rischiarare alquanto le origini della famiglia Pierluigi. Sino ad oggi non si era risaliti che ai genitori del grande prenestino: ora possiamo conoscerne gli avi. Ed infatti il documento non è che l'ultimo testamento dell'ava paterna del nostro Giovanni.

Debbo qui tributare i più vivi ringraziamenti al dotto cultore di topografia romana, al cav. Alessandro Corvisieri, ufficiale nel locale Archivio di Stato, il quale, rintracciato in uno dei volumi di atti notarili, colà conservati, il prezioso documento, volle gentilmente comunicarmelo, prestandosi altresì a sorvegliarne la trascrizione e ad interpretare alcune parole fra le meno leggibili.

Il testamento reca la data del 22 ottobre 1527, allorchè la nostra città era terrorizzata dagli eccessi dei funesti saccheggi delle soldatesche imperiali e flagellata dal contagio che tante morti avevano sviluppato, ed è rogato in Roma dal notaio Giovanni Frumenti; il quale dimorava, come apprendiamo dalla *Descriptio urbis*, pubblicata dallo Gnoli, nelle vicinanze della chiesa di Sant'Agostino, e molto probabilmente nella via delle Coppelle.

Ed in quei pressi teneva stanza, allorchè giacente in letto per malattia, si accinse a dettare le sue ultime volontà, Jacobella (oggi diremmo Giacomina) vedova di un *Petrus Aloisius da Palestrina*, l'ava del grande compositore.

Il nome del defunto « Pierluigi » diviene così il cognome patronimico della famiglia.

Che la Jacobella abitasse colà si può desumere, oltre che dall'avere prescelto quel notaio, dal fatto che la testataria desiderava di essere sepolta appunto nel cimitero della chiesa di Sant'Agostino (edificata da poco più di quarant'anni) e per di più lasciava un legato ad un religioso di quell'ordine, un tal frate Stefano.

Dopo aver affidata la sua anima al Creatore e chiesto che dopo la sua morte si celebrassero in suo nome alcune messe nella chiesa di San Gregorio, ed in ognuna delle basiliche che formano la devozione

così detta delle « Sette chiese », essa dispone dei beni che sta per lasciare: pochi beni, del resto, consistenti in una casa a Palestrina, recata in dote; in alcuni contanti e nelle masserizie della sua abitazione.

I parenti, fra i quali essa divide i beni stessi, sono i suoi quattro figli: Francesco, Sante, Nobilia e Lucrezia; il nipote Giovanni; la nuora Palma e le sorelle Perna, monaca del terz'ordine di S. Francesco, e Geronima.

Il figlio Sante è appunto il padre del sommo compositore; e dappoichè sappiamo, dai documenti scoperti dal Cicerchia, che la madre era una Maria Gismondi, quella nuora Palma è la sposa dell'altro figlio Francesco.

Il nipote Giovanni, al quale la Jacobella lascia dieci pezzi di vasellame ed un materasso, deve ritenersi essere il futuro autore della Messa *Papae Marcelli*, allora in età di uno o due anni: poichè l'altro fratello ricordato dal Baini, per nome Giovanni Belardino, non è nominato nel testamento e probabilmente non era ancor nato. Rimane, per altro, strano il fatto che nel testamento stesso non sia menzionata la madre del nostro compositore, la Gismondi.

Oltre i parenti, è compreso nel testamento un Costantino, *ejus levato*, il quale, piuttosto che un figlioccio, potrebbe ritenersi un allievo di latte della Jacobella. Sono ricordati altresì una « Compagnia della Madonna in Palestrina », di cui il Petrini, nelle sue Memorie prenestine non fa cenno, ma che probabilmente fu creata nel 1487, e l'« Oratorio » in cui si venerava il « Crocifisso di San Marcello », in quegli anni oggetto di grande devozione, essendo ritenuto miracoloso perchè scampato alla ruina dell'antichissima chiesa di San Marcello, avvenuta nel 1509.

Gli oggetti lasciati da Jacobella Pierluigi consistono principalmente in utensili di cucina e in poche masserizie. Colpisce subito il copioso numero di materassi, quindici, ciò che farebbe nascere il sospetto che essa fosse un'*albergatrice di gente*, cioè un'*affittacamere cum lectis*. Fanno corredo, quindi, una dozzina di lenzuola; una diecina di coperte da letto; dei tappeti; tre arazzi (*pannum de rasa*); varie sedie rivestite di cuoio ed altre di legno (*scabellae*); alcuni candelieri, ed un grande quadro con l'immagine della Vergine.

Tra gli utensili di cucina troviamo ottanta capi di vasellame di stagno (*petie stangni*), degli alari (*cappo fochi*, da *caput foci*), dei treppiedi, dei caldai, delle catinelle (*conclinae*), una conca, una padella (*serthaginem*, da *sartago*), una secchia per attingere acqua...

Proseguendo nel nostro inventario, noteremo, oltre alcuni forzieri o bauli ferrati, tre lettiere da campo con padiglione: chi sa che l'avo del nostro Giovanni non fosse un armigero dei Colonna, ancora feudatarî, a quel tempo, della città di Palestrina.

Fra gli oggetti di biancheria si trovano ricordate venti salviette, delle tovaglie, varî panni di lino, un sacco di filo da tessere e alcuni indumenti, quali due cappe ed una veste, di color nero, e delle scarpe (*calcearum*).

Il danaro lasciato non rappresenta che una somma esigua: circa novanta *júlii* e sette *ducati d'oro*; in tutto neanche cento lire della nostra moneta. In quel terribile anno gli abitanti di Roma non avevano certo a loro disposizione ingenti capitali!

La casa in Palestrina dallà Jacobella recata in dote, è da lei serbata ai due figli Francesco e Sante, coll'obbligo che essi dovessero versare tredici *ducati* alla sorella Nobilia e ventisette alla Lucrezia: e con la clausola che, morendo i maschi, i beni passassero, non ai proprî figli, bensì alle sorelle; e viceversa.

I testimoni che presenziarono l'atto, nel solito numero di sette, sono il romano Giacomo Papini; un Francesco di Bartolomeo, spagnuolo; un Capaccio e un Antonelli, napolitani; un fiorentino, Cesare del fu Nicola; un Giovanni de Mengillis, bergamasco, ed un guascone della provincia di Armagnac.

Ecco infine l'importante documento, trascritto esattamente, per quanto lo permetteva la decifrazione della pessima grafia con cui è redatto e con tutti gli errori di grammatica e di sintassi, dei quali esso è ricolmo!

Die 22 octobris 1527.

In nomine Sancte ed individue Trinitatis Patris et Filii etc. Constituta *Domina Jacobella relicta quondam Petri Aluisii de Pelestrina* sana mente ac intellectu tamen egrota jacens in lecto suum ultimum testamentum seu ultimam eius voluntatem condidit, animam suam Deo Omnipotenti commendavit et voluit ut infra etc.

Item voluit corpus suum post eius obitum sepeliri in campo sancto confinante (?) in Sancto Augustino de Urbe et voluit relinquere pro sepultura sua omne illud quod est solitum solvere et ad discretionem suorum heredum filiorum suorum.

Item voluit quod post eius obitum celebrantur pro sua anima misse Sancti Gregorii. Item septem alie misse celebrantur in aliis ecclesiis de septem nuncupatis.

Item reliquit duo matharasia que dentur duabus pauperibus puellis.

Item unum matharasium Perne sorrori sue bisoche Sancti Francisci unum aliud matharasium cum duobus linteaminibus.

Item unum par linteaminum pro fratre Stephano ordinis Sancti Augustini.

Item unum par linteaminum post eius obitum juxta mentem domine Camile.

Item una vestis nigra que est sua domine Jheronime sue sorori.

Item capparellam nigram Palme sue nore.

Item legavit JO. nepoti suo decem petie stangni et unum matharatium.

Item unum compertorium lecti et aliud celeste Sancto.

Item similiter legavit Francisco eius filio decem petie stangni.

Item duo alia matharatia duo par linteaminum et due coperte lecti unam albi et alia celeste.

Item legavit Nobilie eius filie quatuor mataratia et tria copertoria unam biancham, celeste et aliam de ceta ac unam calderariam magnam, due cocline et due tiele, ed unam conclinam magnam. Unum cappo fochi grande de layroni (?). Unam serthaginem et calderariam picoline et unam calderariam parva ad auriendam aquam. Item similiter reliquit unam letieram da campo cum suis fornimentis et paviloni unum.

Item similiter legat ipse Nobilie viginti petie stangni, et viginti Lucretie etiam filie sue.

Item similiter unum par de forserie ferrati etiam Nobilie filie sue. Item etiam meze ligni affilare a la dicta Nobilie.

Item reliquit Lucretie eius filie unum calderare cum una concha espanze magna. Item etiam duo concline et unum par de cappafochi ipsius Lucretie una patella unus calderoctus raminis. Item viginti petie stangni dicte Lucretie et tripedes una pro qualibet. Item reliquit etiam Lucretie quatuor mataratia, et quod meliora mataratia per eam legata sunt meliora pro pauperibus dentur. Item unam letieram a campo cum suis fornimentis et pavillione uno.

Item reliquit unum saccum fili dictis duabus Nobilie et Lucretie.

Item unam literiam de campo a Sancto eius filio et cum uno pari calcearum de Rossino (?).

Item reliquit etiam Lucretie unum par de coperti lecti biancha et una oscura.

Item reliquit Constantino suo elevato unum forsierium ferrato.

Item unum pannum magnum viride Sancto eius filio.

Item unum pannum de rasa magnum Lucretie et aliud Nobilie.

Item et Francisco Filio unum parvum pannum.

Item reliquit Constantino eius levato unum par linteaminum bonum.

Item reliquit quinque sedes coraminum unam Nobilie, aliam Lucretie, relique Sancto et Francisco filiis suis, et decem sedes seu scabellee dividenda inter ipsos et ipsas. Item unum forserium ferratum copertum pilli coraminis.

Item unum tapetum Nobilie aliud Lucretie, et aliud Francisco.

Item reliquit cappa magna Palme.

Item octo candelabra dividenda inter eosdem quatuor.

Item reliquit Crucifixi Sancti Marcelli de Urbe in qua est de sotietate eisdem quatuor, duo barilia vini pro hoc anno.

Item unum par linteaminum *alla Compagnia de la Madona in Pelestrina.*

Item 20 servieti, decem Nobilie et decem Lucretie. Toalle magne cum aliis pannis fili dividantur inter dictas Lucretie et Nobilie filias et unam imaginam magnam Beate Marie Virginis Nobilie eius filie.

Item reliquit 31 julii quibus mutuavit Leonardo Alexandri (?) dictis duabus suis filiis feminis.

Item 27 julii per eam mutuati Francesco Romano habitatori Montis Flasconensis dictis duabus filiis pro equali portione.

Item reliquit 7 ducata auri de Camera quam Aromatarius (?) Johannes Baptista in la Scroffa reliquit Nobilie.

Item voluit restitui Apolonie corse eius serventi, 31 julii.

Item ellegit habere unam domum ratione dotis sue in Pelestrina quam voluit illam dimittere Francisco et Sancto. Cum hoc quod habeantur dare dicte Nobilie et Lucretie ducata XL videlicet Nobilie XIII reliqui Lucretie cum hoc quod moriente uno ex suis filiis masculis, bona defuncti revertentur ad alium masculum, et similiter moriente una femina absque filiis legitimis revertantur ad aliam.

Quapropter constituit et instituit heredes suos infrascriptos cum portionibus per eam divisis dans potestatem eis et eorum quemlibet dividendi supradicta bona post obitum. Hanc (morendo feminis absque filiis legitimis bona revertantur ad filios et controverso morientibus masculis bona eorumdem ad feminas) autem donationem et testamentum voluit valere jure testamenti in scriptis nuncupati et axecutores nullos habere voluit nisi dictos suos filios. Super quibus etc. Actum Rome in Camera solite habitationis et alias domus domini auditoris Camere prope Sanctum Augustinum, presentibus D. Jacobo Papini Romano, Francisco Bartholomei layco Cordubensi, Jo. Antonio Capacio layco neapolitano, Francisco Antonelli layco Regni neapolitani, Cesare quondam Nicolaj Florentino, Jo. de Mengillis layco bergamensi, et Jo. de la Serra Gastone Comitatus Armegnac testibus etc.

* * *

Terminata la rapida illustrazione di questo testamento, mi sia concesso di gettare un grido d'allarme.

Per un fatto inesplicabile e deplorevole, di tutta l'immensa produzione musicale del Pierluigi un solo volume autografo ci era rimasto. (Alcune riproduzioni fotografiche di esso si possono vedere nel vol. XXXI delle *Opere complete* raccolte dall'Haberl). Orbene, per un fatto più deplorevole ancora, questo autografo — che, per quanto di proprietà privata, pure è parte intangibile del patrimonio artistico nazionale, sul quale gelosamente devono convergere gli occhi di tutti gli italiani — questo prezioso autografo ha subìto la sorte comune di tante opere d'arte, ed è SCOMPARSO recentemente dall'archivio in cui si trovava custodito; e, quel che è peggio, *senza che la sparizione sia stata palesata e gli autori rintracciati.*

La perdita per Roma, e forse per l'Italia, di così rarissimo cimelio è un fatto che affligge profondamente, e su di esso ho voluto richiamare l'attenzione di così illustre Assemblea.

XI.

LE MELODIE TRADIZIONALI DI VAL DI MAZZARA.

Comunicazione di ALBERTO FAVARA.

(con tavole di musica)

I.

Salemi, nel centro di Val Mazzara, dalla forma di aquila, con le ali distese sui due versanti di una collina addossata al monte delle Rose; lì dove la valle si allarga verso ponente fino al mare, chiusa a sud-est dai monti di Santa Ninfa e Partanna; è l'Alicia dei preistorici Sicani, che dal Lazio arrivarono nella parte occidentale dell'isola, fuggendo alle armi di altri popoli italici e poscia all'ira devastatrice dell'Etna.

Per la sua giacitura, Salemi si suddivide in quattro gruppi etnici secondarî, che si rivelano nel costume, nelle gradazioni dialettali e meglio ancora nel modo di cantare proprio di ogni gruppo; così che gli aspetti caratteristici della terra, della città e degli animi prendono forme sonore particolari, denominate dal luogo dove nacquero. La teoria musicale primitiva dei contadini di Salemi registra infatti quattro modi locali di canto, che essi chiamano *noti*: la *nota di lu Rabbatu*, *di l'Olivitu*, *di li jardinara* e *di li lavannari*. È il fenomeno del canto popolare nella sua essenza più pura, lungi da ogni influenza di civiltà; è la vibrazione primordiale, comune a tutte le forme della vita, che si rivela nel canto. Il contadino che dal *Rabbatu*, l'ala occidentale del paese, si reca di buon mattino al lavoro, ancora assorto nelle visioni del sogno, vede ai suoi piedi distendersi, nel crepuscolo grigio, la valle della buona terra, che va compiendo nel suo grembo l'antico miracolo della messe.

La forza misteriosa ed eterna, per cui biondeggiano ogni anno quelle spighe innumerevoli, la forza per cui quei monti si lanciano

con fantasia titanica al cielo, si trasfonde pure in lui e ne commuove le fibre, fino a sciogliersi irresistibilmente dalla materia, e liberarsi in un canto, che è certo la forma più alta, che questa forza abbia fino allora raggiunto. Così nasce la *nota* del *Rabbatu*, come io la raccolsi da un cantore di quel quartiere (V. esempio A, in fine).

Noi abbiamo in questa cantilena l'immagine del paesaggio, quale si offre al cantore del *Rabbatu*, dalla collina, per quella profonda tendenza di tutto ciò che è visibile a diventare sonoro e rivelare nel suono la sua essenza intima. Come l'occhio guarda dall'alto, senza ostacolo, così l'impulso lirico prorompe libero, in un suono acuto e fermo che si spande per la valle. Poi, nella discesa alla pianura, la voce si ferma ancora su altri suoni prolungati sempre più degradanti fino al suono finale, grave e lontano come l'orizzonte segnato dal mare. Il contadino trova che questi suoni lunghi e puri dànno dolcezza (*ducizza*) al canto; sicchè il maggior merito del cantore sta per lui in questi suoni filati. Essi infatti ci appariscono come di una sostanza soprannaturale, hanno il carattere mistico e solenne della pianura dalla quale provengono e ne rivelano il mistero, sono anzi il mistero stesso. Poi, tra questi suoni principali, che formano l'ossatura armonica della cantilena, troviamo lievi ondeggiamenti di *sensibili* ascendenti e discendenti, e dolci pendii di suoni diatonici: sono le accidentalità secondarie della valle; ma due volte, nella seconda e quarta strofe, la voce si slancia in alto, con arditi melismi; è la rupe del monte delle Rose, che per un maggiore impulso dello stesso spirito vitale, domina la valle e la collina. La grafica rigorosa della cantilena ci dà questi risultati.

II.

Passando al versante orientale di Salemi, troviamo la *nota* delle lavandaie. Qui il paesaggio è più vario; la valle si restringe e cede ad una serie elevantesi di colline verdi, sulle quali ascendono in fila i pioppi bianchi, lungo il corso delle acque. A queste acque vengono le donne del paese, per il bucato; e il posto da loro preferito è la *Chianta*, a pie' delle colline, perchè di acque abbondanti e perenni.

Dopo il lavoro, le donne sogliono entrare nella corrente, sotto le ombre dei pioppi, sacre al riposo, là dove una polla di acqua calda, che sorge dal fondo, spande tutto all'intorno un dolce tepore. Immerse nell'alito del fuoco sotterraneo, le loro coscienze individuali

si fondono in una coscienza unica: libere dal maschio dominatore, risorge dal fondo del loro essere la mènade antica, per modo che è pericoloso agli uomini accostarsi a quel luogo, e gli abissi della vita si aprono dinanzi ai loro occhi estatici. Così le prende l'ebbrezza del canto.

Come il leggendario re della Lidia intese alla riva di un fiume cantare dolcemente le Ninfe, nel modo che poscia egli chiamò *lidio*, così io appresi la canzone appassionata di queste nuove divinità fluviali: la melodia giungeva a me dal *golfo mistico*, attraverso il fogliame spesso, nè io ardii profanare il recinto (V. esempio B).

Questa melodia non ha i caratteri del canto di pianura, che si trovano nella precedente; al posto dei suoni prolungati, qui nelle cadenze fiorisce un elegante neuma, il *porrectus*. La figurazione sonora presenta tutti i caratteri del canto di collina, con lo avvicendamento euritmico di dolci salite e discese, in cui gli scoscesi intervalli di *quarta* e di *quinta* vengono diminuiti dai suoni intermedi. Ma ambedue le melodie sono di tipo discendente; la voce, affermatasi in un suono acuto, tende e va ai suoni armonici inferiori; è il tipo di canto delle terre mediterranee occidentali, il tipo ellenico, nel quale Aristotele sentiva che il moto più armonioso della voce è dall'acuto al grave. Però in questa seconda melodia la voce realizza talvolta con geniale metabole anche gli armonici superiori della tonica; un efficace contrasto del colore dei suoni, dei modi maggiore e minore. In sostanza le due *noti* di Salemi, nella infinita possibilità dei modi di cantare, hanno un *èthos* proprio, vivente da tempo immemorabile nella oscura tradizione del luogo. Ed esse concordano non solo col paesaggio, ma anche con l'anima della razza, che è tutta qui; nel sogno dei lunghi suoni perdentisi, nei subitanei impulsi di giambi, e i ritorni ai trochei morbidi e voluttuosi, nella varia e ricca euritmia, in cui si rompe e si riunisce la cantilena.

III.

Saliamo ora le colline, volgendo a nord-est, per la strada del Paradiso, o quella di Terra-gialla. Dopo qualche chilometro arriviamo a Vita, grosso villaggio di origine elìmia. Non più la valle col mare lontano, ma un alto e grandioso ondeggiamento di colli; non la messe uniforme e severa, ma una lieta pompa di alberi, intorno ai giganteschi pini solitarî; un viluppo selvaggio di aloi e spini nelle siepi, un fre-

mito di vita sovrabbondante nelle cose e nell'aria, e la canzone che sgorga, in mezzo ai giardini, dalla gola fresca delle donne, ebbre di profumi. È la primavera vittoriosa e prodiga, che arriva in Sicilia, portata dal sole, e irrompe sulla terra in un'orgia di forme, di colori e di suoni (V. esempio C).

La cantilena è in modo maggiore puro, ed in ritmo ionico minore; un distico di due esapodie, con cesura dopo il terzo piede. In essa risuona come uno spirito moderno, che contrasta con l'idea di tradizione, di prodotto collettivo, e fa pensare all'azione individuale dell'artista. Io la trovai così, col suo epiteto « *alla vitalòra* » fra i mezzadri dell'altipiano di San Ciro, dove nessuna cultura è ancora arrivata a toccare il cerchio chiuso della psiche primitiva. Vi sono in arte altri canti nello stesso *modo*, altre forme egualmente euritmiche, di una esistenza remota, storicamente provata; ad esempio, nella liturgia romana, l'*Ite missa est* delle feste solenni, e le antifone jastie, dove si trova financo lo spunto della cantilena di Vita; e nell'arte greca, il distico elegiaco, i tre versi simili della strofe saffica e in genere tutte le brevi forme della lirica eolica.

La nostra impressione di modernità può dunque derivare dalla prevalenza che il modo maggiore ha preso nella musica moderna a più voci, e sarebbe piuttosto un effetto delle nostre abitudini, anzichè una reale qualità della cantilena di Vita. In un caso inverso, una melodia dorica ha oggi per noi sapore arcaico, dopo che la musica a più voci ci ha fatto, da più secoli, dimenticare questo modo di cantare; mentre, in verità, così il dorico come il maggiore puro sono sempre esistiti nella giovinezza eterna del fatto armonico naturale, il canto popolare. Questo vive al di fuori del concetto limitato del tempo, e non può per sua natura, che riprodurre la essenza intima delle cose, senza rappresentarne i caratteri superficiali, che appaiono e spariscono nella storia. Come potremo noi dunque affermare nella cantilena di Vita, o in altre cantilene analoghe, l' influenza o l'origine da una cultura esteriore? Per credere che nel nostro popolo si fosse disseccata la divina sorgente del canto, e che esso avesse potuto adottare la cantilena esotica di qualcuno dei suoi successivi dominatori, bisognerebbe ammettere che questi ne avesse spezzato l'anima. Ma la storia della nostra vita, della nostra letteratura, del nostro dialetto, è lì a dirci come questo popolo sia stato sempre refrattario ad ogni fusione con elementi stranieri; vinto, esso è rimasto incolume, conservando sopratutto nel canto incorruttibile della terra, la coscienza della sua personalità, e ritrovando sempre in esso la illusione della libertà perduta.

Questi canti dunque sono indigeni, son nati nei nostri campi, come le piante selvatiche; son venuti su, da quella stessa sovrabbondanza di forza sotterranea, che ribolle e feconda e spinge in alto il suolo della Sicilia. Fra una cantilena ed un fiore di campo, la differenza è nella forma, ma l'origine è identica: in questa forza, che attraverso l'uomo si trasforma in canto, come attraverso il gambo della pianticella si trasforma in fiore.

Non è giusto, per altro, negare del tutto l'azione individuale nel canto popolare; basta limitarla rigorosamente, sfrondandola della ipotetica figura dell'artista, che dà al popolo la nota locale bella e formata. Noi possiamo seguire la graduale formazione della melodia popolare, dalla cellula generatrice, che è il suono musicale, al breve inciso, ripetuto indefinitamente dai nostri bambini nei loro giuochi, alle *grida* dei venditori ambulanti, e via via, fino alla frase intera della canzone. Tutta questa evoluzione ci apparisce con tali caratteri di necessità, così decisamente plasmata da influenze generali, eguali per tutti i componenti il gruppo etnico, che non è possibile scorgervi l'azione individuale. Questa si manifesta solo nelle varianti della melodia locale, dovute alle contingenze secondarie di tempo, luogo e persona, che arrivano a manifestarsi inconsciamente nell'atto stesso del canto; mentre lo spunto e le cadenze rimangono fermi a rappresentare la regione che non muta, la razza che non muta. Ogni *nota* locale io l'ho trascritta in tutte le versioni che mi si sono presentate; così ho raccolto ben dodici varianti del canto alla *vitalora*, le quali tutte conservano nella pratica popolare l'epiteto e il carattere essenziale della *nota* (V. esempio D).

In questi canti della terra, tutte le forme, i sentimenti e le passioni del gruppo etnico trovano la espressione più intima e diretta. La melodia riunisce in uno schema fondamentale comune il dolore e la gioia, con le loro infinite graduazioni. L'*io* del lirico qui è proprio l'*io* di tutti i componenti il gruppo, e la musica assume le forme della vita locale, associandosi alla danza e al dialetto, in un ricambio tra l'apparenza e il sentimento intimo delle cose.

I nostri canti si sono particolarmente oggettivati in una poesia erotica, singolare per l'impeto del sentimento, la varietà e lo accumulo delle immagini; una lirica più ardente dell'eolica, quasi tragica. È l'istinto afrodisiaco, l'ebbrezza sessuale della razza, depurata dagli elementi primitivi barbarici, che si eleva a dignità di arte popolare, per quell'innata facoltà estetica che è nella natura stessa. Il canto è per il nostro contadino il mezzo più efficace a indurre la donna, a vin-

cerne le ripulse, ad esprimere il corruccio, a lanciare lo scherno e la minaccia sanguinosa contro la infedele. Il canto ha effettivamente un potere magico, di cui gli amanti non possono privarsi. E così dalla cantilena, come da una perenne sorgente, scaturisce il poema d'amore, sorge la figura radiosa della donna siciliana, divinizzata dalla musica in tutti gli aspetti della passione: *amuri*, *gilusia*, *spartenza e sdegnu*.

Certo nella cantilena immemorabile di Vita è anche il ricordo di quella civiltà evoluta, che un tempo la regione raggiunse con gli Elimi. L'anacrusi del principio indica bene lo spirito attivo della razza, e nello spunto eroico della prima versione lampeggia ancora quella combattività, che restò vinta nella pianura di Salemi, dai Selinuntini invasori. Il canto popolare è un documento vivo, che può in certo modo supplire alle notizie storiche, dove queste facciano difetto. Così il modo maggiore, che in certe versioni si muta in frigio puro, e il ritmo ionico della cantilena di Vita avvalorano l'ipotesi che gli Elimi siano venuti nella Sicilia occidentale dall'Asia minore, perchè modo e ritmo sono originarî da quella regione, ed arrivarono nelle terre occidentali con le migrazioni mitiche di quei popoli.

Così pure: la opposizione netta tra la cantilena ascendente di Vita e quelle discendenti di Salemi, segna una sicura differenza, che la preistoria è incerta nel determinare, fra gli Elimi intraprendenti e i Sicani, perdutisi nella malinconica filosofia pessimista dell'epoca titanica. La differenza viene scolpita nell'epiteto « *stizzusedda* » che la popolana di Salemi applica alla *nota* di Vita, mal tollerandone lo spirito alacre.

Di quella remota vita esuberante ora non rimane che il tempio divino di Segesta e la cantilena di Vita, vagante nel paesaggio immenso e deserto della morta città, quasi anelante di rincarnarsi in nuove forme. Ma i riti, le danze, i miti, tutta la simbolica derivata dalla cantilena, si disperse. Di quel modo ora non rimangono che le vestigia nel fondo dell'anima popolare, l'elemento etnico, irremovibile come i massi ciclopici alla base dei tempî distrutti. È l'erotismo, l'istinto di bellezza, che caratterizza tutta la nostra civiltà mediterranea; il culto antico della razza alla Venere ericina, che eternamente vive nei nostri canti d'amore.

IV.

Da Segesta a Castellammare del Golfo, l'*emporium* della sparita metropoli degli Elimi, mutano le condizioni di vita; dalla terra passiamo al mare; ma la canzone fiorisce egualmente rigogliosa, e prende talvolta il nome di *marinara*. Questa è la nota detta alla *Casteddammarisa* (V. esempio E).

La cantilena ha tutti i caratteri del mare: la voce segue la curva dell'onda, e come questa si solleva dal piano normale dell'acqua e vi ritorna, così la cantilena ascende dalla tonica agli armonici superiori e vi ricade.

Mi pare che dall'esame complessivo di questi canti si possa dedurre, che gli armonici superiori o inferiori della tonica si sviluppano a seconda che la cantilena nasce in basso o sui monti; così che il modo minore o maggiore della cantilena viene a determinarsi da questa circostanza di fatto, senza che ciò implichi necessariamente un *èthos* di malinconia nel primo o di allegrezza nel secondo modo. La deduzione si appoggia sull'esistenza degli armonici inferiori, sostenuta dal Riemann, negata da altri, la quale però riceve dai canti della terra e del mare di Sicilia come una pratica conferma.

La cantilena di Castellammare risuona lungo la costa occidentale dell'isola, da per tutto accompagnata con l'epiteto di origine: *a la casteddammarisa*. Da Mazzara si estende fino a Cefalù, e forse oltre, in alto e in basso. Questa è la versione di Trapani (V. esempio F).

Qui la voce si scioglie in fini melismi, quasi a ritrarre il sorriso del nostro mare; il mio cantore aveva a sua disposizione altre formule, ancora più ricche, e le cantava con voce chiara e squillante di tenore; era uno dei buoni *cantaturi* della sua classe, e si prestava con gentile solennità alle mie richieste, mentre i compagni lo ascoltavano con la deferenza dovuta al rapsòdo custode di enigmi, al mago che ha nel canto la chiave di tutti i misteri: anime rozze e primitive, sentivano la musica più e meglio del moderno borghese cosmopolita.

La versione della *casteddammarisa* di Mazzara muta il modo frigio della cantilena tipo, in un lidio puro, di un carattere rude, non affatto spiacevole, prodotto dalla evidenza del *tritono*, *diabolus in musica* solo per il canto della Chiesa latina (V. esempio G).

Castellammare, Trapani e Mazzara, tre versioni caratteristiche di uno stesso canto; tre documenti che segnano le differenze della costa

e dei gruppi di gente che vi sono stabiliti: fino all'Erice solitario, monti e promontorî erti sull'acqua e poscia, fino a Sciacca, la calma e il riposo della spiaggia arenosa; e un popolo di Fenici ed Elimi, gente semitica, poco amica della terra, che trova nelle industrie del mare il suo pane quotidiano. In quel nostro mare tranquillo, in quel mare che di rado getta l'urlo della tempesta; quel mare dalle tinte così dolci, e varie, dove si tuffano i maravigliosi tramonti di Trapani, nei quali folgoreggiano ancora i fantasmi dei vecchi miti, usciti dalle vecchie cantilene. E il marinaio vede questi fantasmi, lì, nell'alto mare, nella regione del miracolo. Al timone della navicella, nella grande solitudine, nel grande silenzio, nasce in lui il ricordo oscuro di navigazioni remote, in quello stesso mare; una folla di vele, che insegue nei bagliori del sole cadente la visione di una vita più ricca ed intera. Egli sente l'identità dell'ora che passa con tutta la vita già trascorsa in quel mare; sente di essere unito a quegli antichi navigatori da uno stesso sangue e da uno stesso destino, e lo esprime inconsciamente nel suo canto (V. esempio H).

Con la cantilena fanno un curioso contrasto le parole; una oggettivazione, diremo così, commerciale della musica, in cui si valutano le tonnare impiantate lungo il litorale.

'A megghiu tunnara è Scupeddu Casteddammari li Ma'asinazzi E la Sicciara misera e affritta Ca di livanti li tunui l'aspetta. Noi vediamo qui come le facoltà estetiche si fondono col genio delle industrie e dei commerci. Ed il carattere di questo canto, che ebbi da un marinaio di Castellammare, vagante per tutte le tonnare della costa, si ripresenta nel canto *a timuni*, come io lo trovai a Trapani, la città di un eroe della musica, Alessandro Scarlatti, e degli industriali più attivi ed avveduti della regione (V. esempio I).

Anche qui una grande ispirazione musicale unita ad una tavola di valori commerciali.

A Sciana bacaruni e bacareddi, Mazzara salanu li beddi sardi,

Questi due canti di alto mare arrivano allo sviluppo massimo, che un semplice organismo melodico può per sè stesso raggiungere, senza che i suoi elementi si disperdano lungi dalla forza attrattiva della tonica. In ambedue si riscontrano quattro membri di frase, con cesura, che si seguono con semicadenze diverse, fino alla cadenza conclusiva finale. Non sempre però la melodia popolare arriva a questo sviluppo, la *nota del Rabbatu* consta di tre membri di frase, quella delle lavandaie ne ha cinque, ma brevi e vivaci, e quella di Vita due. L'arte non riesce ad un maggiore sviluppo di forme che con aggregati o con

ripetizioni di simili organismi melodici elementari. E questo comincia già a manifestarsi nel fenomeno artistico popolare.

Nella canzone siciliana la melodia si ripete di regola quattro volte, divise da un breve riposo in due gruppi, che stanno euritmicamente di fronte l'uno all'altro, strofe ed antistrofe. Se poi alla canzone si vuole aggiungere la *muttetta*, *o ciuri*, che è una specie di epodo alle due unità precedenti, allora la melodia si ripete una quinta volta. Alle volte, come nella *nota rabbatisa*, si ripete la seconda parte della melodia per prolungare la canzone (*spilungari*, *daricci la lunghimi*). Queste ripetizioni agiscono sull'istinto plastico, eccitandolo alla creazione della poesia lirica, una forma speciale di poesia, che guardata comunemente dal punto di vista della versificazione moderna, ad accento di intensità, ha l'apparenza della ottava rima italiana. Nella recita però questa poesia manca spesso di ritmo apprezzabile, per i frequentissimi versi sbagliati e per gli accenti fuori di posto. Si potrebbe attribuire ciò ad una imperfezione di arte primitiva, se non vi fossero nella poesia narrativa del popolo siciliano prove stupende della sua arte nel maneggio della lingua parlata. La verità è che nella nostra canzone il ritmo non riposa affatto sull'accento di intensità della parola e sul numero delle sillabe, ma esclusivamente sull'elemento musicale, che nella produzione lirica naturale è già fissato, prima che la parola venga ad unirglisi. In questa unione la lingua parlata, sotto la prepotente influenza della musica, rinunzia a tutte le sue rigide articolazioni, per adattarsi docilmente alla forma ritmica della melodia. Così abbiamo *Trapàni* invece di *Tràpani*, *vuccà* invece di *vùcca*, e molti altri spostamenti di accento. La lingua lirica rinunzia financo alla unità delle parole, che vengono spezzate dal respiro, fra l'uno e l'altro membro di frase. Sicchè l'endecasillabo e l'ottava rima non sono che una apparenza; il ritmo reale è nel canto. Ciò per altro non costituisce una violenza al nostro dialetto, che conserva ancora l'accento melodico, la inflessione musicale delle lingue primitive. La cantilena locale non è che una estensione di questa inflessione, una depurazione, una idealizzazione del dialetto nel canto e per il canto, talchè i nostri popolani dànno lo stesso nome di *dialettu* al discorso ed alla melodia locale.

Nella lirica greca, esempio imperituro, riscontriamo lo stesso fenomeno, coi suoi caratteri essenziali, dalla tenue strofe di Saffo, tessuta sulle preesistenti cantilene popolari, di Mitilene, alle grandi composizioni corali di Pindaro. In queste, dopo la prima triade, il poema veniva composto sulla melodia, già fissata, come nel canto popolare —

arte, vera continuazione di natura. La lingua vi era talmente subordinata al ritmo musicale, che Cicerone potè osservare, quando nella decadenza ellenica si accentuava sempre più la separazione degli elementi costituitivi del lirismo, che la poesia di Pindaro, staccata dalla musica, assumeva una forma di prosa.

Non meno notevole è il fatto, che nelle nostre canzoni popolari, proprio come nella lirica greca, la composizione poetica, sotto l'influenza diretta della musica, si sviluppa in magnifiche e strane forme speciali: una serie non interrotta di immagini, che si legano fra di loro, al di fuori del nesso logico, nella sensazione, come i suoni succedentisi di una melodia; un ordine ascendente dalla emozione presente verso le immagini lontane; una sintassi libera, che ha tutti i caratteri della improvvisazione; una grande ricchezza di parole arcaiche, nella cui scelta la sonorità ha una grande importanza; insomma una lingua vivente, in un continuo divenire, sotto l'alito creatore della musica.

V.

Ora passiamo ai canti delle tonnare, l'antichissima industria portata in Sicilia dai Fenici. Questi canti risuonano da Solunto a Favignana, lungo il littorale, nel periodo della pesca.

Darò prima la cantilena dei marinai trapanesi, quando tirano su il corpo della tonnara. Il *ràisi*, capo della ciurma, pone con la sua cantilena uno spazio di tempo opportuno fra gli sforzi successivi, e la ciurma risponde in coro. Si osservi qui come il lungo ed uniforme lavoro di trarre su le reti produce una continua ripetizione della stessa formola melodica, la quale assume per ciò, con la semicadenza sulla dominante, un senso di continuità indefinita. Il canto conserva immutato, come in un deposito sacro, l'antico ritmo di lavoro, che regolando i movimenti, unifica lo sforzo e alleggerisce l'opera dei muscoli. Esso è indivisibile dal lavoro, e i marinai cantando, riproducevano innanzi a me istintivamente il gesto di trarre su le reti, dimenticando di essere in terra ferma! (V. esempio K).

Assumma! Assumma! I tonni si vedono già quasi a fior d'acqua, tumultuanti nello spazio che va restringendosi; e scoppia la gioia frenetica per la preda sicura, il *bene di Dio*, come diceva il mio cantore, con gli occhi sfavillanti, riproducendo innanzi a me la lotta formidabile coi mostri e il gesto largo e spietato che dà la morte.

Un'altra formula melodica molto caratteristica delle tonnare è quella usata nel *tiro delle gomene di tonnara, per salpare le àncore grosse* (V. esempio L).

Il ritmo della dura fatica è qui ritratto meravigliosamente nello scoppio di voce del capo, che incita la ciurma, nello sforzo della sincope prolungata del coro e nella cadenza, che afferma lo sforzo compiuto; mentre ai loro occhi aperti, senza pensiero, il capo ciurma evoca in varî gruppi ed atteggiamenti plastici Giuseppe di Nazaret, falegname, padre di Gesù; una consacrazione del lavoro.

Un'altra formola serve per tirare a riva il palischermo della tonnara (V. esempio M).

Qui risuona l'allegria della stagione compiuta e della pesca abbondante; un certo spirito bacchico, che va a finire a terra in copiose libazioni. *Quando siamo dieci o dodici, allora viene Bacco*, mi dicevano i marinai, passando inconsapevoli dal politeismo cattolico al pagano, quasi che nello stato di anima collettiva avessero la visione del Dio. E la voce di quest'anima si manifesta, sotto l'azione della bevanda rituale, nel canto. *Senza vino come si canta?* Vino e canto sono i due termini dell'ebbrezza benefica che il Dio fa discendere sui suoi fedeli (V. esempio N).

Il modo frigio rilasciato di questo canto è nella tradizione il modo proprio dei canti da tavola, con la sua rumorosa sonorità ascendente e la sua azione eccitante. Nello stesso modo sono la canzone da tavola scoperta a Tralles in Asia minore, e un canto bacchico che io ho trovato in Salemi (V. esempio O).

I due canti finiscono con la rituale invocazione a Bacco; ma vi è una notevole differenza ritmica fra il canto logaedico di Salemi, e quello di Trapani, così energico, risoluto ed impulsivo, coi suoi anapesti e giambi rivoltati. Quello di Salemi è il Dionisio indigeno, pastorale, che incoronato di rose, va danzando per le foreste, con piede leggero. Quello di Trapani invece è il Dionisio barbaro orientale, un Dio che appoggia fortemente il piede a terra. Questa differenza segna i moti psichici ed orgiastici, propri delle varie regioni e delle varie razze. Così in altri canti della terra di Trapani, persiste il ritmo pari, mentre nei canti dell'interno prevale il dispari. In ritmo pari è infatti la *tonazioni* o *modo* del *Catitu*, che è il quartiere popolare di Trapani; una cantilena antichissima che le donne usano, quando nei cortili o nei vicoli battono su grossi blocchi di marmo la *'ddisa*, per farne gomene (V. esempio P).

La *tonazione* delle *Catitara* è giudicata dal popolino rozza e grossolana (*grussàli*), per le messe di voci gutturali delle sue cadenze. È

un canto di *fimminazzi*, di carattere grottesco, che insieme agli altri canti ci dimostra qual ricca varietà di toni abbia la Musa siciliana, mentre comunemente le si attribuisce la sola nota malinconica.

Un'altra *tonazioni* di Trapani è il canto col quale queste stesse *fimminazzi*, indurite nelle asprezze della miseria, esprimono i sentimenti più gentili ed affettuosi, le ansie, i palpiti per i loro uomini, che stanno in mare fra i pericoli e gli stenti. Riproduco questa canzone, nella sua ingenuità, nella sua passione, nei suoi accenti desolati profondamente patetici (V. esempio Q).

Darò ora un canto di Marsala. Non mi è stato comunicato dai contadini, nè dai marinai, i miei soliti, umili e preziosi collaboratori, ma da un poeta, un poeta che sente quella *disposizione musicale*, anteriore alla concezione poetica, di cui ci parla Schiller, un poeta che io ho visto impallidire e lacrimare alla bellezza delle nostre melodie popolari, e che va oscuramente tentando il ritorno fatale al modo naturale di far poesia lirica, sotto l'alta pressione della musica (V. esempio R).

Per chiudere il breve viaggio, darò ora il canto dei carrettieri, che vaga per tutto il Val di Mazzara; esso è originario di Castelvetrano. Il carro siciliano è salito a celebrità mondiale per la sua forma caratteristica e i miti e le leggende di cui i pittori popolari adornano la sua cassa; vi si trovano fuse con disinvoltura le lontane e recenti epopee, Angelica, Oloferne. Garibaldi, i giganti del nostro periodo titanico, in una unità ideale che ha un senso. La musica non manca in questo moderno *carro di Tespi*; il carrettiere siciliano è cantore di professione, e conosce i modi di canto di tutti i paesi, che visita per il suo commercio. Nel lento viaggio notturno egli passa il tempo cantando ora in questo, ora in quel modo; quando poi si trovano insieme molti carri, a sfilare lenti nella via, allora nasce subito, nel chiaro di luna, la *gara di canto*, nella quale il diritto di cantare passa a turno da uno all'altro con una formola sacramentale:

Ora li me' canzuni li cantai,
Vanni 'Bbajata cantassi li soi.

E Vanni 'Bbajata entra a cantare in un nuovo modo (V. esempio S).

VI.

Confesso di sentire un certo orgoglio, nel mettere in luce questi canti, queste energie ignote, preziose per la vita e per l'arte nuova. Mi pare di aver portato qui il simbolo sonoro della mia terra, la

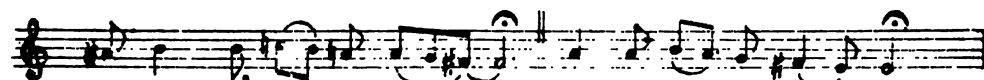
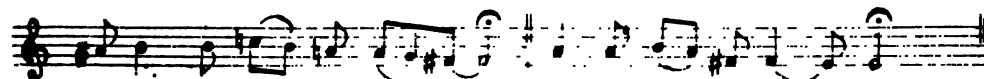
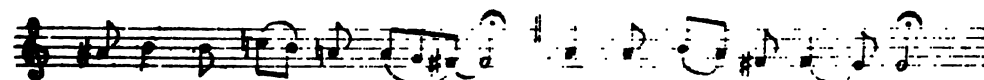
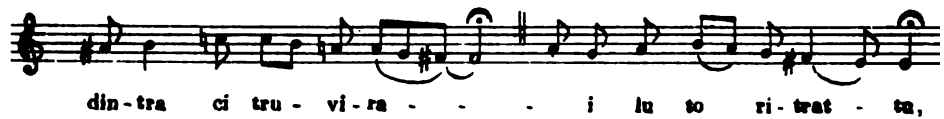
voce profonda della razza, che uscita incolume da secoli di depressione, si risveglia ora e si afferma nella nuova Rinascenza italiana. In questa Rinascenza il canto popolare siciliano raggiungerà il suo glorioso destino, in uno sviluppo ulteriore di forme, sino al capolavoro, dove la vita della regione e della nazione venga rappresentata e consacrata in una forma assoluta.

Noi dovremo, nella musica, oltrepassare la prima Rinascenza e completarla. Compiemmo allora con Gabrieli e Palestrina il miracolo di dare un'anima alla polifonia scientifica del Medio evo, per quanto la natura di questa lo consentiva. Ma nel melodramma, che pure fu una decisa affermazione del nostro genio rappresentativo, in reazione alla musica armonica che ci arrivava dal Nord dell' Europa, noi invertimmo i rapporti naturali tra il poema e la musica, e trascurammo il mito e la leggenda nazionale, dove amano e muoiono eroi ed eroine di anima italiana.

A quel movimento geniale di eruditi, bisogna ora, sotto la guida illuminata dell'ellenismo, aggiungere gli elementi popolari nostri; bisogna scendere al fenomeno musicale naturale, dove sono in germe gli ulteriori sviluppi artistici; bisogna tornare alla coltura del ritmo, dei modi di canto e di danza, e introdurre nell'arte la forza del mito locale, e rendere la vita alla lingua lirica. Nascerà dal contatto fecondo l'opera d'arte inaudita, la musica meravigliosa di cui tutti abbiamo il presentimento.

I canti, che ho presentato, bastano a dimostrare quanto siano possenti le facoltà estetiche del nostro popolo: risorge in esso perennemente il selvaggio immortale, la forza originaria inesauribile della terra, che si manifesta in canti ed in riti; poichè il nostro popolo concepisce sempre il fenomeno lirico, nella sua integrità primordiale: danza, musica e poesia. Questo popolo si appresta ora a versare un'onda di nuova giovinezza nell'opera dell'artista, che per la sua saggezza non si sarà da lui allontanato: è il musico-filosofo-poeta invocato all' Italia da Giuseppe Tartini, un secolo e mezzo fa, in quel suo meraviglioso *Trattato di musica*, che per genialità e sapienza italiana può stare accanto al *Trattato della pittura* di Leonardo da Vinci; è l'artista che avrà guardato con occhio profondo dentro di sè, sino a ritrovarvi la coscienza della razza; l'artista che avrà nella sua iniziazione, ripetuto e riassunto in una serie di atti vitali la vita e l'arte di questa razza; l'artista, infine, che avrà realizzato nell'opera sua e indicato al suo popolo, l' immagine divina di una vita più alta e più bella.

CANTO ALLA RABBATISA

A. FAVARA, Melodie tradizionali di Val di Mazara (XI)

CANTO DELLE LAVANDAIE

(E) c'è quarchirunu chi pretenni cosa?
si lu livassi di la fantasia.

CANTO ALLA VITALORA - *I FORMA*

(E) vucca cu vucca ti vurria vasari,
(E) visu cu visu parlari cu tia.

CANTO ALLA VITALORA - *ALTRA FORMA*

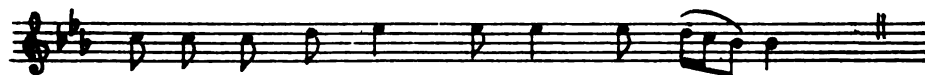
(E) 'un ti pigghiari pena caru amuri.

(E) chi cchiù chi n'amu amatu n'amu a 'mari.

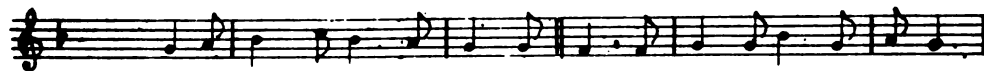
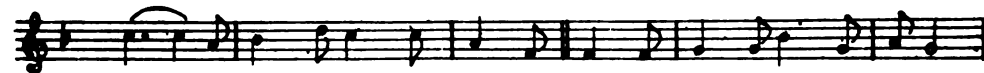
CANTO DI CASTELLAMMARE - *I FORMA*

CANTO DI CASTELLAMMARE *II forma*

CANTO DI CASTELLAMMARE - *III forma* -

CANTO DI ALTO MARE A „TIMUNI" (CASTELLAMMARE)

CANTO DI ALTO MARE A „TIMUNI" (TRAPANI)

CANTI DELLE TONNARE

I - Tiro del corpo della tonnara

II. Tiro delle ancore grosse

III. Tiro del Palischermo

CANTO BACCHICO DI TRAPANI

E mu - i cca se - mu Di
lam - pa Lam-pa boh! lam - pa!
cca mun si nni je - mu Ciuc -
Lam - pa boh! lam - pa!
- ca - mun - ni sta lam - pa Sa -
Lam - pa boh! lampa!
- lu - ti ci a-vi a da - ri a cui nni fa travag-
Lampa boh! lampa!
- ghia - ri Bac - - cu!
Lam - pa boh! lam - pa! Bac - - cu!

CANTO BACCHICO DI SALEMI

P

CANTO ALLA CATITARA

All'occhiu tegnu 'nna picciotta bedda
bedda, china di robba e di dinari.»
Sorti, com'è a fari cu sta vecchia
chi 'nta lu sonnu mi veni a 'ntantari.
Cu pigghia la mugghieri pigghia retta
la retta ci va a crisciri e mancari
La cosa chi vi ricu è lesta, lesta
e ieu munacheddu mi 'ogghiu fari.

Q

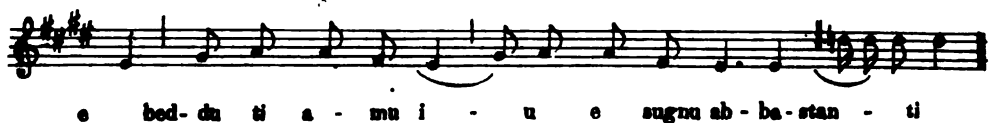
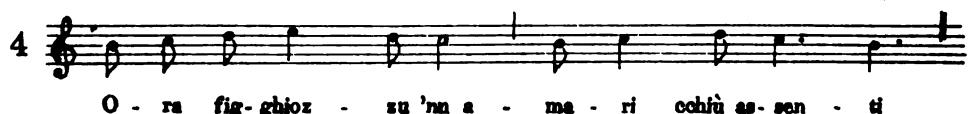
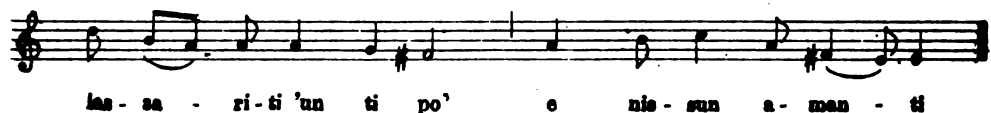
CANTO DELLE DONNE DI MARINAI DI TRAPANI

Chi pozzanu arrivari 'n sarvamentu
E comu arriva una littra m'ha' fari
Ci ha' mittiri du' duci paroli
Comu ti l'ha' passatu mari mari

E assira 'nna ddu lettu era curcata
E Pippinedda chi cuntava l'uri
E l'acqua chi chiuvia, ch'era jilata
Comu ti la passasti amuri, amuri?

E si pi sorti la scontri pri strata
«'Ssa bbinirica signa' matri mia
'Ssa bbinirica signa' matri mia
La figghia è vostra, e l'avi a dari a mia!»

CANTO ALLA MARSALISA

CANTO DEI CARRETTIERI DI CASTELVETRANO

XII.

I CANTI ECCLESIASTICI ITALO-GRECI.

Comunicazione del P. Ugo Gaisser O. S. B.

(con tavole di musica).

Ecco un vero ed ignoto tesoro che possiede l'Italia nelle chiese di rito greco cattolico della Calabria e della Sicilia. *Ignoto*, giacchè alla più parte, perfino degli Italiani, n'è sconosciuta l'esistenza: *tesoro*, per gl'intimi pregi insieme di questi canti e pel contributo grandissimo che possono arrecare alla storia ed alle teoriche dell'arte della musica sì dell'antichità classica che della chiesa greca-orientale. Incombe dunque a' cultori e ricercatori della musica antica l'obbligo di porre in luce un simile tesoro, raccogliendo fedelmente cotesti canti e cercando in ogni modo che ne venga mantenuta la pratica esecuzione, come se si trattasse della custodia di un sacro deposito.

Ma come mai questi canti si trovano nella Calabria e nella Sicilia?

Qual pro' possono arrecare alla storia e alla teoria musicale della antichità da una parte, e all'odierna musica della chiesa greca dall'altra?

Quale la via da tenere per raccogliere e conservare nella loro integrità i suddetti canti?

Ecco i tre quesiti che importa lumeggiare alquanto di proposito.

Che quei canti vengano direttamente da suolo greco, non mi par se ne possa dubitare, quando si pensi che prima ne' secoli VIII e IX ripararono in quelle regioni e Greci e Albanesi fuggiaschi dagl'Iconoclasti, e che dipoi nel secolo XV in assai più numero vi si recarono fuggiti dai Turchi invasori. Col loro rito dunque hanno recato eziandio quei canti,

che, oralmente e religiosamente tramandati di padre in figlio, sono giunti fino a noi. E però, non potendosi dubitare della loro greca provenienza, non devono essere trascurati, nè posposti a quelli che tuttora si cantano nella Grecia medesima, da chi voglia seriamente occuparsi di musica greca sì antica che ecclesiastica.

Se non che, e qui entriamo nel secondo quesito, i Greci odierni pretendono di essere, non che gli eredi, ma i fidi continuatori della musica antica. Ora di una tale asserzione non si tiene alcun conto da' musicologi (1), ed anzi tra' Greci stessi i più eruditi ammettono che per influenza della musica turca dalla caduta di Costantinopoli in poi si siano via via alterati i primitivi canti. E il dotto Tzetzes dice espressamente che la musica ecclesiastica è stata tutta penetrata di elementi turchi, arabi e persiani (2). Non è qui il caso di discutere simili apprezzamenti, nè di ripetere quello che altrove ho dimostrato, che le alterazioni, cioè, che si osservano nei canti ecclesiastici della moderna Grecia, dipendano in gran parte da una falsa lettura ed interpretazione della notazione di quei canti. A noi importa di notare che i canti italo-greci rimasero, generalmente parlando, immuni da influenze straniere, custoditi gelosamente come preziosa reliquia della madrepatria da quei che fuggendo la prepotenza e la crudeltà degl'invasori o de' persecutori, ospitarono in terre, ove le tracce della stirpe greca non erano del tutto cancellate. E però quei canti come avanzi e testimonî di un'arte musicale greca anteriore alla conquista turca, sono destinati più che ogni altro argomento a gettar luce nell'oscurissimo campo non solo dell'arte greca musicale antica, ma altresì dell'arte greca ecclesiastica.

Assai bene notò l'egregio dott. Friedländer che della musica greca antica sappiamo assai poco. Del qual fatto si possono assegnare due cause.

In prima, le scarse notizie che ne abbiamo non ci furono trasmesse che da filosofi e matematici, i quali non essendo propriamente esperti di musica (che non era lor professione) pigliavano i termini musicali da scrittori anteriori, senza sapere che cosa veramente significassero, come chiaramente apparisce dalle loro dimostrazioni. Non altrimenti che così si spiega come Aristosseno (verso il 327 av. C.), la prima fonte conosciuta della musica greca antica, nel proclamare ch'ei fa il genere

(1) V. Bourgault-Ducoudray, *Étude sur la musique ecclés. grecque.* Paris, Hachette, 1877.

(2) *Parnassos,* t. VI. Athènes, 1882, p. 534, ecc.

enarmonico (che a' suoi tempi più non era in uso) come il più bello che si conosca, ne faccia poi tale una descrizione da farlo apparire, anche ad un superficiale cultore della musica, non solo inverosimile, ma assolutamente non musicale. Una musica infatti che proceda per quarti di tono successivi, non può mai essere stata propriamente nè bella e nemmeno adatta all'uso pratico.

Oltre a ciò, la scarsezza degli esempî è un'altra causa dell'oscurità ond'è avvolta l'antica musica greca. Nè son da allegare i frammenti già da tempo conosciuti, e quelli novamente scoperti, come gl'inni di Apollo; perocchè, oltre ad essere pochissimi di numero, l'interpretazione loro è assai dubbia, a causa dell'antica notazione, in cui ci sono pervenuti, il cui valore non ci è noto con sicurezza. E n'è prova la traduzione delle parti cromatiche di quegli inni in note moderne, onde risultano melodie che niuno vorrà chiamare « cantabili ».

Ma quando si abbiano de' canti vivi nella tradizione orale di un popolo, com'è il caso de' canti italo-greci, questi come non soggetti a falsa interpretazione o lettura di segni musicali, raccolti convenientemente, forniscono esempî chiarissimi, sia per rispetto al ritmo, sia per riguardo alla tonalità. Se poi vengano messi a confronto con le teorie, diventano una prova aperta ed efficace di ciò che i Greci moderni asseriscono intorno la continuità tra la lor musica antica e la musica ecclesiastica. Riproduco, ad esempio, una melodia di un canto popolare che si esegue nell'ufficio notturno della festa di Pasqua. È la prima ode del canone composto da S. Giovanni Damasceno nel secolo VIII (V. *esempio A*).

La trascrizione che qui presento, non può non ritenersi esatta: notata sotto dettatura del reverend^mo^ Sig. Alessi, arciprete di rito greco di Palazzo Adriano (Sicilia), venne alla sua presenza da me eseguita, secondo la mia copia, e tale esecuzione fu giudicata come se fosse una fotografia musicale.

Il canto è assegnato al primo modo (ἦχος α′) bizantino, che la tradizione unanime assimila all'antico modo dorico o modo in *mi*.

Come si sa, la caratteristica dell'antico modo dorico è il tetracordo *la Sol Fa Mi* col mezzo tono alla base nelle cadenze finali. Questo si vede perfettamente osservato nella nostra melodia italo-greca. Solamente l'ho notata nel diapason di *Re* che si ritiene quale diapason regolare del primo tono bizantino; il che obbliga ad apporre l'armatura ♭ ♭. Il primo tono bizantino si presenta dunque come un vero dorico antico trasportato dal diapason *Mi* in quello di *Re* col mezzo dell'armatura ♭ ♭; la quale cosa ho cercato di dimostrare in tesi ge-

nerale nel mio opuscolo *Système musical de l'Église grecque* ([1]), ed ora riceve un novello appoggio dalla melodia siciliana.

Nella stessa modalità sono composti i due canti successivi, che si ripetono dopo ciascuna delle otto odi della medesima officiatura (V. *esempi B* e *C*).

Qui occorre notare che nel canto attuale dei Greci moderni il *Mi bimolle* è sostituito con *Mi biquadro*, e questa modificazione cambia il tipo dorico in un tipo ipodorico, mentre la melodia siciliana conserva fedelmente la tonalità dorica attribuita al primo modo ecclesiastico per una tradizione antichissima che si può ritrovare negli antichi codici di canto, a cominciare almeno dal XIII secolo ([2]). La presenza di un *bimolle* sul *Mi* in questi due canti italo-greci viene confermata e messa fuor di dubbio per l'apparizione ripetuta di *la bimolle* invece di *la biquadro* nel corso di essi. La depressione del *la* in una melodia dorica trasposta in *Re* non ha altra ragione di essere che la depressione del *si* in un canto gregoriano (non trasposto). Nell'uno e nell'altro caso si tratta di evitare la relazione del tritono che risulterebbe da una parte tra *si biquadro* e *Fa*, dall'altra tra *la biquadro* e *Mi bimolle*.

Agli esempî precedenti aggiungerò un altro canto del medesimo ufficio, interessante sotto due altri rispetti: imperocchè da una parte offre un esempio di combinazione del primo tono autentico col suo plagale, del dorico con l'ipoderico (finisce sulla quarta acuta del tetracordo dorico, *La minore* antico, *Sol minore* bizantino), e dall'altra parte contiene vestigi manifesti di alterazioni cromatiche le quali mostrano che talvolta non basterebbe una mano per raccogliere, ma occorrerebbe anche una mano ricreatrice e ristauratrice per ristabilire la forma primitiva dei canti italo-greci. È la quarta ode dello stesso canone. Ne riproduco la melodia raccolta da me dalla medesima fonte (V. *esempio D*).

Si vede che il canto, dopo il principio in modo maggiore, continua in modo minore, ipodorico (una delle forme del primo tono plagale bizantino stabilite nel citato mio opuscolo), e quindi, alle parole *φαεσφόρον ἄγγελον* (3ª riga), passa al modo dorico puro. Salendo poi di là ripassa per una alterazione cromatica, al modo ipodorico, secondo il quale va sino alla fine. Non mi pare dubbio che il modo *ipodorico* nel tono di *Sol minore* sia il vero tono primitivo, il quale dovrebbe

([1]) Gaisser, *Système musical de l'Église grecque d'après la tradition*. Rome, Collège grec, 1901 (esaurito).

([2]) V. *Système musical de l'Église grecque d'après la tradition*, p. 36.

quindi restituirsi, purgando la melodia dalle alterazioni diverse di *Mi bimolle* e *si bimolle*.

Come la teoria dei *modi* antichi, così pure quella dei *ritmi* può illustrarsi e documentarsi con melodie ecclesiastiche italo-greche. Si sa che, oltre il ritmo binario: $\frac{2}{4}$ o $\frac{2}{8}$, e ternario: $\frac{3}{4}$ o $\frac{3}{8}$, l'antichità possedeva anche il ritmo quinario $\frac{5}{4}$ o $\frac{5}{8}$. Questo ritmo si trova nettamente ed indubbiamente adoperato nel canto popolarissimo pur esso, che riproduco, e comunicatomi nella medesima maniera de' primi due. È il canto **Τὸν τάφον σου, Σωτήρ**, « La tua tomba, o Salvatore », che, appartenente all'ufficiatura del Sabato Santo, servì poi altresì di modello a numerosi altri canti e strofe (V. *esempio E*).

Qui è la misura quinaria in genere ben espressa. A pena si riscontra qua e là una prolungazione od un'abbreviazione ritmica anomala che abbiano bisogno di rettificazione, rettificazione resa facile per il confronto colle varianti del canto neogreco-orientale (come queste in ricambio trovano un correttivo nella melodia italo-greca). Così le note *re* e *si* del quinto verso **ἐγένοντο** sembra siano troppo lunghe in un tempo, mentre la nota *la* su **φθορᾶς** deve forse esser prolungata. Siamo qui nel genere peonico e bacchico che sarebbe troppo lungo di esporre in dettaglio.

Anche questo canto appartiene al primo modo (ἦχος α΄), e deve conseguentemente essere del tipo dorico, se la tradizione tecnica bizantina è esatta. Ed infatti dal principio si annunzia chiaramente il tetracordo caratteristico del modo dorico; solamente è trasportato ad un diapason che pure è interessante per la teoria antica greca: è il diapason di *la*, il medesimo cioè nel quale figura la scala dorica enarmonica di Aristide Quintiliano (1).

La melodia attuale della Grecia di questo canto è nel fondo identica con quella italo-greca; ma viene eseguita con un'alterazione cromatica propria al secondo tono (quale si interpreta oggidì), che ne cambia totalmente la fisionomia e, a mio senso, ne *corrompe* il carattere tradizionale. Quindi essa ci fornisce un'ottima occasione di far vedere l'importanza dei canti italogreci per la *restaurazione del canto ecclesiastico greco*. È questo il secondo punto del secondo quesito posto in sul principio. Questa restaurazione è l'oggetto dei voti comuni ed ardenti di tutti gli Elleni. Ma l'impresa è difficile e delicata assai. Essa richiede una grande scienza ed un senso critico molto esercitato.

(1) Aristidis Quintiliani, *De Musica*, Libri III, ed. Iahnius, Alb. Berolini, Calvaryi, 1882, 21-22.

La riuscita dipenderà principalmente dai criterî che si adopereranno per discernere, nelle melodie trasmesse, il vero fondo tradizionale dalle corruzioni sopravvenute coll'andar dei tempi. Ora quale miglior criterio può aversi se non la tradizione locale dei paesi rimasti più liberi da influenze dannose, in ispecie quella delle colonie albanesi d'Italia? Ma torniamo al nostro esempio.

Dico dunque che i musicisti neogreci introducono nel presente nostro canto una alterazione, che cambia il dorico antico (in *la*), che riconoscevamo nel canto italo-greco, quasi in un modo di *Re minore* europeo, colla seguente scala: *re* ½ *do* ♯ 1 ½ *si*^{b} ½ *la* 1 *Sol* 1 *Fa* ½ *Mi* 1 *Re*. Questa scala che comprende nella parte grave *Fa* naturale, si usa almeno, quando la melodia scende al di sotto del *Fa*. Le edizioni che ho consultate, come il *Heirmologion* di Tsiknopulos ([1]), indicano in tal caso espressamente questo intervallo diatonico di *Fa*. Negli altri casi il *Fa* naturale cede ad un *Fa* ♯ richiesto dalla chiave del così detto secondo tono, che pongono in capo al canto. Ma il dotto Tzetzes, già professore al ginnasio di Arta in Tessaglia, segnalò giustamente la corruzione introdotta in un canto antichissimo e dorico di puro stile ([2]) da maestri ignoranti, imbarazzati cioè nel trovarsi innanzi un primo tono con un mezzo tono alla base; e recentemente un teorico greco, Misaelides protopsalta di Smirne (figlio del protopsalta visitato dal Bourgault-Ducoudray) ([3]), notò la inconseguenza in cui si cade, nel volere assegnare un canto ad un modo musicale e cantarlo in un altro ([4]).

Non è qui il luogo di entrare in una discussione minuta e critica nè della presente melodia nè di questi procedimenti del tutto arbitrarî, antilogici e antitradizionali. Osservo solamente che il così detto tono secondo, quale si eseguisce nei canti i più frequenti, è in verità un tono di recitativo comune alla musica di parecchi popoli orientali (per

([1]) *Νέον Είρμολόγιον*, Atene, Michalopulos, 1895, p. 339. Cfr. le diverse edizioni del *Άναστασιματάριον*, quelle p. e. di Tsiknopoulos, Atene, Michalop. 1895, p. 19; di K. Sakellaridis, Atene, Kousoulinos 1890, p. 18; di Giov. Protopsaltis, Costantinopoli. Depasta 8ª ed. 1899, p. 16 (7ª ed. 1877, p. 18); di Chourmouzios, Costantinopoli, de Castro 1832, p. 12.

([2]) Tzetzes, *Ueber altgriechische Musik in der griechisch. Kirche.* München, Kaiser, 1874, p. 74, nota.

([3]) Bourgault-Ducoudray, *Etudes sur la musique ecclésiastique grecque.* Paris, Hachette, 1877, et *Mission musicale en Orient*, ibid., 1876.

([4]) Misaïl Misaïlidu, *Νέον Θεωρητικόν.* Atene, Kusulinos, 1902, p. 25.

esempio gli Armeni), e ch'è applicato a buon numero di testi greci (1), per i quali esiste allora spesso più di una versione musicale. Così il canto *Εἰ καὶ ἐν τάφῳ*, della medesima festa di Pasqua, popolarissimo anch'esso, si trova con due melodie nello stesso *Heirmologion* di Tsiknopulos (2), l'uno nel plagio quarto al quale il canto è assegnato per tradizione, l'altro nello stesso così detto *secondo tono*, che in realtà non è altro che un *quarto tono* in *Mi* con un *Fa* variabile ed un *la* abbassato di un *mezzo tono* o meglio di un *quarto di tono*.

Quanto al *do* ♯ della presente melodia neogreca, questo intervallo era forse primitivamente un *re*, di maniera che nei passi che rinchiudono oggi questo tono cromatico, si aveva l'intervallo di un ditono diretto *re-si*♭, intervallo caratteristico del modo dorico enarmonico di Olimpo (VI secolo av. C.), intervallo che difatti si rincontra spesso nella nostra melodia italo-greca.

In ogni caso questo esempio mostra chiaramente di quanto aiuto possano essere per la restaurazione del canto ecclesiastico greco le melodie italo-greche.

Riproduco un'altra melodia, quella del *vero secondo tono*, l'esame della quale conduce alla medesima conclusione. Secondo l'unanime tradizione bizantina il secondo modo è del tipo lidio antico. Esistono difatti, nella pratica di differenti luoghi, in ispecie del monte *Athos*, parecchie melodie ecclesiastiche del secondo modo, sia autentico sia plagale, che hanno conservato fedelmente il carattere lidio, vicino al nostro modo maggiore. Così il celebre inno vespertino *Φῶς ἱλαρόν* (3), mentovato già da S. Basilio (IV secolo), è assegnato al secondo tono (altrove al quarto), ed il canto *Ἡ ἀσώματος φύσις* (4) viene assegnato al secondo plagale. Ambedue rappresentano perfettamente il carattere lidio, annunziato dal principio colla terza maggiore, e mantenuto sino alla fine. (V. *esempio H*).

La tradizione italo-greca ha da parte sua conservato il tipo modale del monte *Athos* per l'inno *Φῶς ἱλαρόν*, modificato invece, nelle parti di Costantinopoli, in quell'altro tono cromatico, di cui parlavamo, nel quale l'ha notato in quella città il Bourgault-Ducoudray (5).

(1) Un fatto analogo si è prodotto anche in parecchi canti italo-greci, ed esso mostra che le melodie italo-greche non hanno tutte lo stesso valore. Ci vuole una certa conoscenza della tradizione bizantina per distinguere l'oro dalle scorie.

(2) Loc. cit., pp. 387-388.

(3) V. Adaïewski, *Les Chants de l'Église grecque-orientale* (Estratto della *Rivista musicale italiana* 1901, fasc. 143), p. 31.

(4) Adaïewski, l. c. p. 38.

(5) V. op. cit.

Riferisco un'altra melodia italo-greca dello stesso secondo tono, tale quale fu notata da un giovane musico sotto la dettatura del reverend[mo] Sig. Alessi, e comunicatami graziosamente dall'illustre arciprete greco. Questo canto che si eseguisce il Venerdì Santo al vespero ed ha servito di modello a innumerevoli strofe, mantiene anch'esso il tipo lidio, salvo due passi cromatici, l'uno nel secondo verso, l'altro in su la fine. In quest'ultimo la modulazione nel minore è motivata od almeno cagionata dallo svolgersi che si fa del sentimento eccezionalmente tenero e commovente delle parole. (V. *esempio F*).

Un simile carattere modale si osserva nel canto **Ὅλην ἀποθέμενοι** appartenente al secondo plagale detto stichirarico, ed imitato in molte altre strofe (V. *esempio G*). Invece una varietà in modo minore del secondo plagale, il così detto *nenano* o meglio *vesaso* (mentovato da Aurelianus Reomensis circa 850) viene rappresentato con lineamenti molto precisi nel canto **Κατευθυνθήτω** che si eseguisce alla Messa detta **Προηγιασμένων** (Praesanctificatorum) della Quaresima. La melodia di Piana dei Greci comunicatami da D. Stassi, monaco basiliano di Grottaferrata, è tenuta in *Sol minore*, ma rinchiude un *Fa* ♯ sostituito nella versione di Palermo con un *Fa naturale*. (V. *esempio I*).

Lo stesso confronto sarebbe da farsi con melodie di altri modi. Ma i limiti tracciati a questo lavoro non permettono di spingere più avanti le investigazioni. Del resto ciò che è stato detto basterà a rendere evidente il valore e l'importanza delle melodie ecclesiastiche italo-greche per la storia e la teoria dell'arte musicale antica e per la restaurazione del canto ecclesiastico greco.

Ed eccoci pervenuti al terzo quesito, che è poi come la conclusione pratica delle mie osservazioni: e, cioè, quali mezzi conducano al fine della integra conservazione di tali canti.

Anzitutto si debbono raccogliere, scrivendoli in notazione moderna, i suddetti canti dalla viva voce di quelli che ancor ne rappresentano e conservano fedelmente la tradizione orale.

Questi sono i Greci di rito cattolico sparsi in varî centri della Calabria (S. Sofia di Epiro, S. Demetrio, ecc.) e della Sicilia (Palazzo Adriano, Piana dei Greci, ecc.). Ma perchè siano bene ed utilmente raccolte le melodie, si ha da tener presente che esse sono greche e sono cantate a viva voce senza sussidio di notazioni scritte, e però è necessario che il raccoglitore sappia di greco, non solo, ma sia pratico del rito greco, conosca le teorie e i frammenti dell'antica musica greca fino a noi pervenuti, sia esperto della teoria e della vera tradizione bizantina e conosca le leggi speciali che reggono gl' intervalli della musica

orientale. La quale ultima conoscenza, qualora manchi, verrebbe meno quella sana critica tanto necessaria, e, nascendo confusione tra intervalli e intervalli, la melodia non sarebbe più raccolta nella sua integrità. E, con licenza dell'illustre oratore che mi ha preceduto, la cui comunicazione ha giustamente destato l'ammirazione di tutti (1), valga il seguente esempio: A chi ha sentito di tali canti dalla viva voce dei campagnoli presso Napoli, in Calabria e in Sicilia, non sarà sfuggito come taluni intervalli proprî e caratteristici di essi canti abbiano subìto alcuna sfumatura europea e moderna. Ora, tali intervalli si abbia cura di non confonderli con i simiglianti intervalli europei e moderni, ma si notino con ogni cura, riportandoli alla loro forma genuina e propriamente greca ed antica, siccome si conviene al buon raccoglitore che non manchi de' lumi di una sana e moderata critica.

Ma non basterebbe un tal lavoro, per quanto sia indispensabile; infatti, oltrechè non si potrebbe mai avere una completa raccolta, esso da solo riuscirebbe un'opera da archivio, ove resterebbero come cosa morta gli avanzi e le testimonianze, con tanta cura raccolte, di un'arte in sè bellissima e tanto antica. È necessario, perchè quest'arte si conservi viva, che nel tempo stesso si cerchi di conservare con ogni cura e di aiutare gli istituti e le società ove quelle melodie italo-greche vengano ogni dì cantate con scrupolosa esattezza. E qui rivolgo un caldo appello alle autorità italiane sì civili che ecclesiastiche, che vogliano esse, ciascuna per la propria parte, promuovere la conservazione di quell'arte, di cui abbiamo finora parlato, aiutando con ogni potere il risorgere e il rifiorire di istituti che per avventura siano spenti o decaduti. È vero che i Greci dell'odierna Ellade han preso possesso di antiche chiese greche a Napoli ed a Messina loro concesse; ma purtroppo bisogna confessare che essi non saranno in grado di contribuire molto alla conoscenza e alla scienza dell'antica arte musicale. I loro canti, come si è detto, sono alterati sia da straniere influenze, come vuole il Tzetzes e come in parte ognuno può constatare, sia da falsa interpretazione e lettura di note musicali. La loro sostituzione nelle chiese e negli istituti italo-greci sarebbe di non lieve nocumento alla musica italo-greca, che tanto sta a cuore agli intelligenti cultori dell'antica musica. E così concludo facendo voti: 1° che le chiese greche d'Italia siano conservate alle comunità italo-greche; 2° che venga ai giovani del rito greco cattolico restituito uno de' collegi di

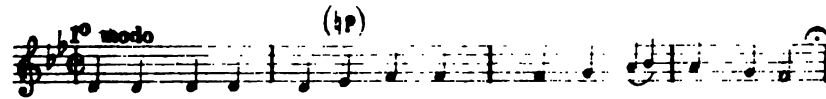
(1) A. Favara, *Le melodie tradizionali di Val Mazzara*, comunicazione n. XIII.

Calabria e sia quello che sta in S. Demetrio detto di S. Adriano, ove quei giovani con la viva pratica del rito possano ricevere dagli anziani, che ancora esistono, il patrimonio prezioso dell'arte musicale ecclesiastica, che altrimenti sarebbe condannato a finire in un oblio irremissibile.

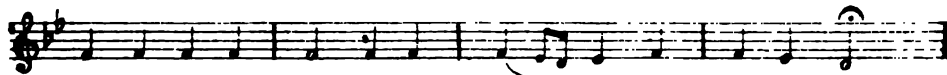
Laonde propongo che nell'ordine del giorno del maestro Favara si faccia in proposito una speciale aggiunta, che, cioè, oltre alle melodie popolari del mezzodì d'Italia si prendano altresì in debita considerazione quelle religiose ed ecclesiastiche, specialmente di rito greco (1).

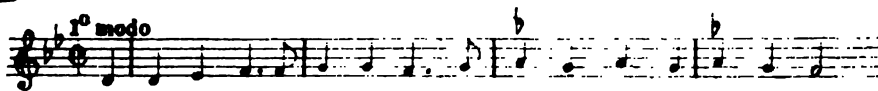
(1) La Sezione approvò la proposta. Cfr., nel presente volume, parte I, *verbali delle sedute*, sesta seduta, 8 aprile, p. XVI.

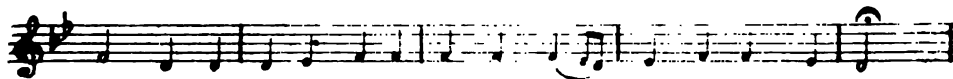
CANTI ITALO-GRECI (da Palazzo Adriano in Sicilia)

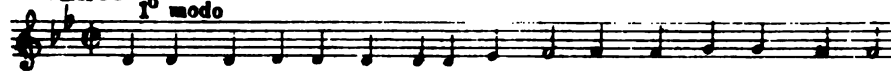
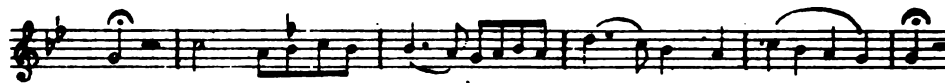
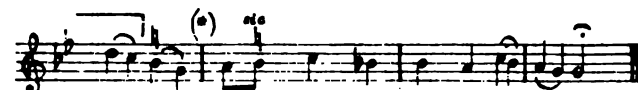
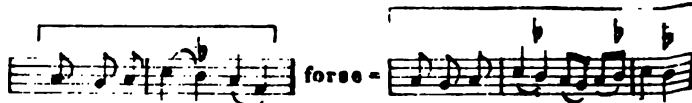
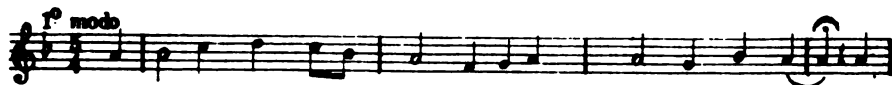
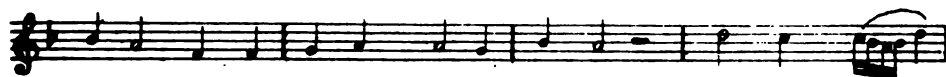
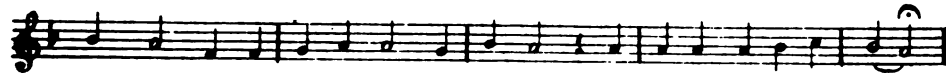
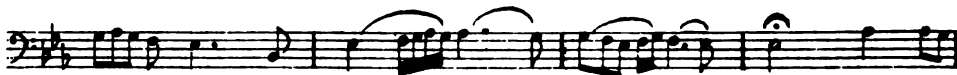
A 1ª ODE DEL CANONE DI PASQUA

Ἀ-να-στά-σε-ως ἡ-μέ-ρα, λαμπρυνθῶ-μεν, λα-οί
Il dì della Risurrezione! festeggiamo, o popoli!

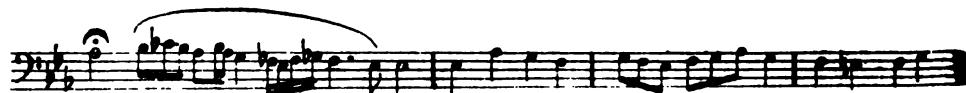
Πάσχα Κυ-ρί-ου, Πά---- σχα· ἐκ γὰρ θανά-του πρὸς ζω-ήν,
La Pasqua del Signore, la Pasqua! Da morte a vita,

καὶ ἐκ γῆς πρὸς οὐρα-νὸν Χριστὸς ὁ Θε-ὸς ἡ-μᾶς
e dalla terra al cielo Cristo Dio ci

δι-ε-βί-βα-σεν, ἐ-πι--νί--κι-ον ᾄ-δον-τας.
tragittò, e noi cantavamo vittoria.

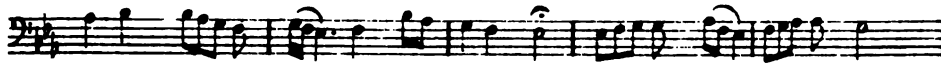
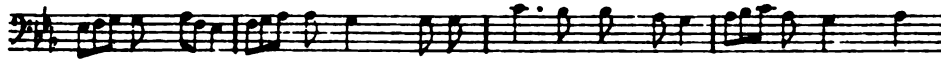
B TROPARION E VERSO RIPETUTO DOPO LE ODI

Χριστὸς ἀ-νέστη ἐκ νεκρῶν θα-νά-τῳ θά-να-τον πα-τή-
Cristo risuscitò dai morti, con la sua morte della morte vincito-

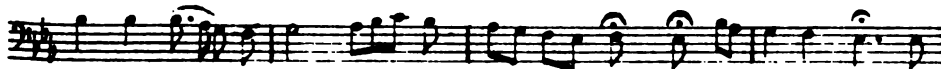
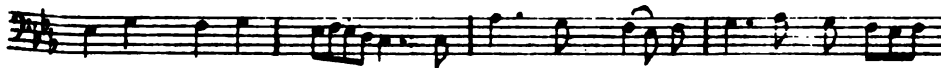
σας καὶ τοῖς ἐν τοῖς μνήμα-σι ζω-ὴν χα-ρι-σά-με-νος.
re, ed ai rinchiusi nelle tombe dava la vita.

P. U. GAISSER, Canti ecclesiastici italo-greci.

(XIII).

2
C VERSO
1° modo
Ἀ-να-στὰς ὁ Ἰη-σοῦς ἀπὸ τοῦ τάφου, καθὼς προ-εῖ-πεν
Risorto Gesù dalla tomba, come aveva predetto.
ἔ-δω-κεν ἡμῖν τὴν αἰώ-νι-ον ζω-ὴν καὶ τὸ μέ-γα ἔ-λε-ος.
largì a noi la vita eterna e la grande misericordia
D 4ª ODE DEL MEDESIMO CANONE
1° modo plagale
Ἐ-πὶ τῆς θείας φυ-λα-κῆς ὁ θε-η-γόρος Ἀββα
Dall'alto della sua divina scolta il profeta di Dio Abba-
κοὺμ στή-τω μεθ' ἡ-μῶν καὶ δεικνύ-τω
cuc venga a noi e additi
φα-εσφό-ρον ἄγγε-λον δια-πρυ-σί-ως λέ-γον-τα·
lo splendente angiolo che con voce squillante dica:
Σή-με-ρον σω-τη-ρί-α τῷ κό-σμῳ, ὅ-τι ἀ-
Oggi (è apparsa) salute al mondo, perchè ri-
νέ-στη Χρι-στὸς ὡς παντο-δύ-ναμος.
suscitò Cristo come cinto di onnipotenza.
forse =
variante: ὅτι ἀ-νέ-στη.
(*) Variante data dal medesimo cantore rimasto incerto tra le due versioni.

E KATHISMA DEL SABBATO SANTO
1° modo
Τὸν τάφον σου, Σω - - - τὴρ, στρατιῶ - - - ται τη - ροῦντες νε-
Della tua tomba, o Salvatore, custodi, i soldati
κροὶ τῇ ἀστρα - πῇ τοῦ ὀφθέντος Ἀγγέ - λου ἐ - γέ - νον - το —
tramortirono al subito folgorar dell'angelo apparso ad
κηρύττοντος γυ - ναι - ξὶ τὴν ἀ - νάστα-σ ι ν. Σὲ δο - ξά - -
annunziare alle donne la Risurrezione. Te celebria-
ζομεν τὸν τῆς φθορᾶς καθαι - ρέ - την· σοὶ προς - .πί - - -
mo qual distruttore della corruzione; innanzi a te ci
πτομεν τῷ ἀ - ναστάντι ἐκ τάφου καὶ μόνῳ Θεῷ ἡ - μῶν.
prostriamo, risorto dalla tomba e solo nostro Dio.
F CANTO DEL VENERDI SANTO
ANDANTINO 2° modo
Ὅ - - - - - τε ἐκ τοῦ ξύλου σε νεκρὸν ὁ Ἀ-ριμαθείας
Allorchè quel dì Arimatea te, vita di tutti,
κα - θεῖ - λε, τὴν τῶν ἁ - πάν - των ζωὴν, σμύρ - νῃ καὶ σιν -
morto depose dal legno, con mirra e

πό - θῳ ἠ-πείγετο, καρδίᾳ καὶ χεί -- λει σῶμα τὸ ἀ-
niva mosso di affetto, col cuore e colle labbra di oscu-

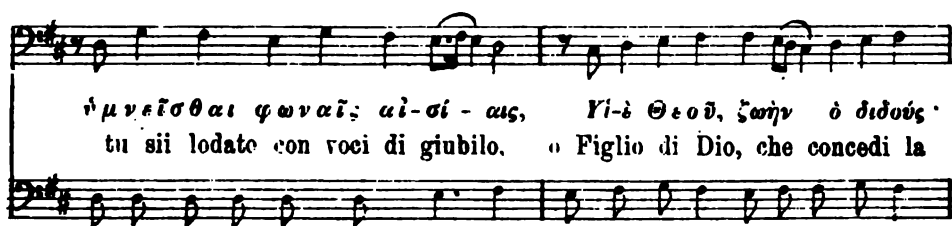
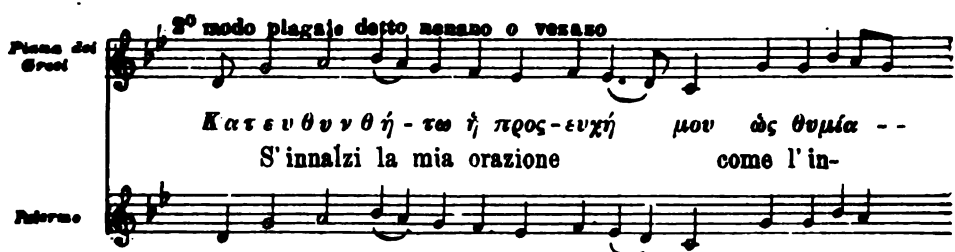
κή -- ρα-τόν σου πε ---- ρι --- πτύ -- ξα -- σθαι·
lare il tuo intemerato corpo;

βόα σοι· δό -- ξα τῇ συγκαταβά - σει σου, φι - λάνθρωπε.
ti esclamò: Gloria alla tua pietà, o misericordioso!

CANTO DEL 25 MARZO SUL MODELLO Ὅλην ἀποθέμενοι

G

τασπα - ζό - με - νος καὶ φθεγγόμε - νος· χαῖ - ρε, γῆ ἄ - σπο ρε·
porse un saluto e disse: Salve, terra giammai non seminata!

χαῖ - ρε, βάτε ἄ - φλεκτε· χαῖρε, βά-θος δυς - θεώ - - - ρητον· χαῖ-
salve, rovo inconsunto! salve, o profondità imperscrutabile! sal-

ρε, ἡ γέ - φυρα πρὸς τοὺς οὐ - ρα - νοὺς ἡ μετ-ά γουσα. καὶ
ve. o ponte che ai cieli conduce. e

κλῖ-μαξ ἡ μετ άρ - σιος, ἣν ὁ Ἰ - ακὼβ ἐθε - άσατο·
scala sovreccelsa che Giacobbe contemplò!

χαῖρε, θεία στά-μνε τοῦ Μάννα· χαῖρε, λύσις τῆς ἀ - -
salve, o divino ricettacolo della Manna! salve, riscatto della male-

ρᾶς· χαῖρε. Ἀ - δὰμ ἡ ἀ - - νά - κλησις, μετὰ σοῦ ὁ Κύ - ρι-ος.
dizione! salve, risanatrice di Adamo! il Signore è con te.

H
INNO VESPERTINO
2° modo
Tono Ateniese (1)
Tono Siciliano (2)
Φῶς ἱ - - - λα - - - ρὸν ἁ - γί - ας δό - - ξης
Luce serena della santa gloria
ἀ - θα - νά - του Πα - . τρὸς, οὐ ρα νί ου, ἁγίου, μά - κα - ρος,
dell' immortal Padre, (Padre) celeste, santo, beato,
Ἰ - η - - σοῦ Χρι - - στὲ, ἐλ - θόν - τες ἐ - πὶ τὴν ἡ-λίου δύ - σιν,
Gesù Cristo, giunti al tramonto del sole.
ἰ - δόντες φῶς ἑσπε - ρι - νὸν, ὑ μ ν ο ῦ μ ε ν Πατέ - ρα, Υἱ - ὸν
vista la luce vespertina. inneggiamo al Padre, al Figliuolo
καὶ ἅ - γιον Πνεῦ - μα. Θε - όν. Ἄ-ξιόν σε ἐν πᾶ - σι καιροῖς
ed allo Spirito santo, Dio. È cosa degna che in tutti i tempi

(1) Testo musicale pubblicato da E. Adaïewsky, nel *Les chants de l'Église grecque-orientale*. Estratto dalla *Rivista musicale italiana*, Torino, 1901.

(2) Tono usato dal R.mo D. Nicola Franco, impiegato della Biblioteca Vaticana nella sez. dei codici greci.

XIII.

L'ARTE IN AMERICA.
STORIA DELL'ARTE MUSICALE INDIGENA E POPOLARE.
Arie, Canzoni, Poesie, Strumenti e Danze.

Comunicazione di Pietro P. Traversari-Salazar

(con tavole di musica).

(*Sunto*). — Nella *Introduzione* l'A. rileva come nelle opere di ›ria musicale generalmente non si faccia parola delle manifestazioni ›ll'arte dei suoni presso i popoli dell'America, laddove la musica di ›poli di altre parti del mondo è stata studiata con molta cura: ciò tanto più da deplorarsi in quanto gli Americani, prima e dopo la nquista europea, hanno sempre avuto per la musica grande passione predilezione.

Gl' Indiani d'America conservano, con lievi modificazioni, la mu-›a, le danze, gli strumenti che avevano prima della conquista: po-›riori a questa sono principalmente alcuni canti di carattere sacro.

L'influenza europea è stata sensibile: sopratutto la Spagna ha ›fuso largamente nell'America del Sud le sue forme musicali di tipo ›lgare. L'A. deplora che i re di Spagna nulla abbiano fatto per col-›are con intenti artistici e morali le felici attitudini per la musica ›ssedute dagli Americani.

Afferma finalmente di aver cercato di raccogliere tutto quello che potuto di ciò che è manifestazione sincera di arte popolare originale.

Riferendosi principalmente agli *Ensayos sobre el arte* del gene-›le venezuelano don Ramón de la Plaza (1883), espone alcune idee ›nerali sulla origine della musica indigena e sulle condizioni di ›est'arte prima della conquista, accennando che le prime manifesta-›oni musicali degli Indiani d'America furono inni alle divinità e canti

che esaltavano le azioni memorabili dei loro capi, tramandandoli oralmente di generazione in generazione.

Gli indigeni curavano assai l'insegnamento della musica e ritenevano un disonore la ignoranza di quest'arte divina: degno di ricordo è il *Consiglio della musica* fondato in Tezcuco dal savio monarca Nazahualcoyotl con l'intento di coltivare non soltanto la musica, ma anche le altre arti e con esse le scienze storiche e astrologiche in relazione con l'armonia, fondamento di ogni sapienza.

Oltre che nelle cerimonie religiose, gli Incas si valevano della musica nella vita militare, e le divisioni dell'esercito avevano il loro *equeppacamayo* e *huancarcamayo*, ossia trombettieri e tamburini. Nella vita privata aveva la musica altresì grandissima importanza.

Gli Indiani dividevano in due grandi categorie gli strumenti e i balli: *puri*, quelli usati soltanto nelle cerimonie sacre e guerresche; *impuri*, quelli destinati a scopo profano: classificavano la loro musica in tre categorie: *religiosa*, *guerresca* e *festiva*.

La mancanza di scrittura musicale impedisce qualsiasi conoscenza dell'antica musica: soltanto dagli strumenti musicali che sono rimasti e dai suoni che se ne possono trarre è possibile farsi una idea approssimativa, e non sicura, delle antiche tonalità.

America Settentrionale.

Canadà e Stati Uniti.

Pochi dati ha raccolto l'A. su questi paesi, della cui musica quasi nessuno si è occupato, e nei quali egli non si è potuto recare.

Nel Canadà il popolo non si interessa per la musica, e la classe media conserva alcune canzoni e danze di origine inglese.

Negli Stati Uniti gli Indiani *Pelli rosse* avevano proprî strumenti, canti e balli, che hanno ceduto il campo a quelli dell'Africa, importati dai negri: il *Banjo* o *Zezé*, introdotto anche in Europa, e la *Tambula* sono gli strumenti più diffusi. Degni di ricordo sono due strumenti, lo *Zobo* e il *Trillofono*, specie di clarino e di cornetto di varie dimensioni, nei quali si canta, restandone modificata la voce dalla vibrazione di un diaframma risonante nel primo, di una valvola oscillante nel secondo.

Spiritose e vivaci sono le numerose canzoni dei negri: le danze più notevoli sono lo *Zapateado* e il difficile *Kalenda*.

Messico.

Gli antichi Atzechi messicani, celebrati per le loro eccezionali attitudini artistiche, avevano un vero culto per la musica, di che sono prova i numerosi e ingegnosi benchè strani strumenti musicali di cui si sono trovati molti esemplari. Degni di ricordo: una specie di flauto trasversale con cinque buchi e la imboccatura a due centimetri circa dalla estremità superiore, usato soltanto in talune cerimonie sacre; i *Sonajas*, di pietra o di argilla, in forma di teste umane, di animali o di fiori, detti *Ayacachtly* dagli Atzechi, e che, al pari del *Tlantquiquitly*, loro simile, danno suono somigliante a quello di piccole ocarine o di fischietti: il *Uilacapitzly*, d'argilla, specie di corto e tozzo clarino o di lunga ocarina, di cui ha il suono; la *Chirimía*, grosso oboe di legno a forma di cono tronco, con sottile imboccatura di canna (ancia doppia), quasi sempre accompagnato al *Topatzle*, derivazione dell'*atabal* o timpano spagnuolo, e ad una tamburella: il *Huayrapuhura* o *Huara-puara*, zampogna di tubi di canna o di legno, incassati in uno zoccolo di pietra o di legno riccamente ornato, di alcuno dei quali varia di mezzo tono il suono per mezzo di un foro che può restare aperto o esser chiuso con le dita; l'*Acocotl*, specie di lunga tromba di legno; il *Topontgtle*, gran tamburo.

Delle innumerevoli canzoni e danze messicane, è riferita un'aria, non molto caratteristica, *El tormento de amor* (*v. in fine es. A*).

America Centrale.

Le cinque repubbliche di *Guatemala*, *el Salvador*, *Honduras*, *Nicaragua* e *Costa Rica*, come hanno avuto a lungo un solo governo e conservano uguali costumi, hanno anche stretta relazione tra di loro nelle manifestazioni musicali: strumenti, danze, canti, hanno comuni, e rispondenti a quelli in uso prima della conquista: sono però i paesi che presentano minore interesse per la musica. La *Marimba* è lo strumento più usato nel Guatemala e negli altri Stati: si compone di una serie graduata di striscie di legno assai duro, collocate sopra un telaio pure di legno, a ciascuna delle quali è connesso un tubo di legno o di bambù chiuso alla estremità inferiore; si percuotono le striscie con martelletti o bacchettine la cui testa è rivestita di gomma o di

pelle: la vibrazione dell'aria compresa nel tubo e delle pareti del tubo stesso dà un suono straordinariamente caratteristico.

Vi hanno suonatori abilissimi che tengono in una mano fino a tre bacchettine, divise dalle dita, e di cui ravvicinano o allontanano la testa per ottenere più suoni insieme, formanti gli accordi coi quali accompagnano le melodie di danza eseguite con l'altra mano.

La danza più comune è il *Fandango*, nella quale, a un dato punto, al grido di *Bomba!* si arrestano i danzatori, e l'uomo rivolge un verso o due alla compagna, la quale deve rispondere subito a tono: quindi riprendono la danza.

Cuba.

Caratteristica di quest' isola è la *Habanera*, famosa danza, che ha la sua origine nella *Danza criolla*, comune tra gli indigeni delle Antille anche prima della conquista. Questa danza si divide in quattro parti: *el paseo*, *la cadena*, *el sostenido* e *el cedazo*. L'A. riporta alcune *Habaneras*, in cui troviamo spesso per ogni battuta cinque note, distribuite però con notevoli differenze ritmiche:

3 ; 3 3 ; ; ; .

Nella sua prima forma, che è la più comune, il ritmo della *Habanera* è stato divulgato dal Bizet, il quale l'ha usato nella sua *Carmen*.

Anche il *Tango*, una delle più antiche danze delle Antille, presenta notevoli varietà ritmiche.

America meridionale.

Brasile, Uruguay e Paraguay.

I popoli dell'America del Sud hanno maggiori attitudini per le arti, e presso di loro la musica è stata coltivata fino da tempi assai remoti. Nel Cile, nel Perù, nella Columbia l'arte musicale raggiunge il più alto grado.

Il Brasile presenta interessante varietà di strumenti, di canti, dì danze. Lo strumento più apprezzato dagli indigeni è una specie di tromba di guerra, di bambù con una sottile lamina di canna per imboccatura. Il *Botuto*, strumento antichissimo, usato dal Gomez nel suo *Guarany*, è diffuso fino tra le tribù del fiume Orenoco; è una specie di grande clarino per lo più in terracotta, con grossi rigonfiamenti quasi sferici, che si usa sopratutto in occasione di duelli, nelle marcie e nelle danze funebri. Si incontra anche uno strumento di terracotta del tipo dell'*Ayacachtly* messicano, usato in antichi tempi dalla tribù degli Aimarà. Da notare una danza di questa tribù, che rappresenta un simulacro di combattimento.

Grande è la analogia delle manifestazioni musicali dell'Uruguay e del Paraguay: quest'ultimo fornisce maggiori materiali. È da ricordare uno strumento chiamato *Gomba*, grande tamburo formato da un tronco d'albero, che dà il nome al *Baile de la Gomba*, ballo risalente agli antichi costumi dei Guaranies, primi abitatori del Paraguay.

Argentina.

In questo Stato si trovano varie scuole musicali e più di venticinque teatri, ma il popolo minuto poco si interessa per la musica. Strumento favorito del *Gaucho* è la chitarra di cui si incontrano modelli assai varî; con essa accompagnansi i *Tristes*, canti dolorosi, assai differenti dalla *Milonga*, canto di cui le parole sono improvvisate, e che è molto originale e vivace (*v. es. B*).

Cile.

Presenta i più notevoli e interessanti documenti musicali schiettamente americani; basta accennare alle originali manifestazioni artistiche degli Araucani per comprenderne la importanza. Presso i pochi avanzi delle tribù araucane, nella parte meridionale del Cile, si trova ancora intatta la musica da esse eseguita assai prima della conquista.

I loro canti monotoni e tristi sono assai caratteristici, e hanno conservato i loro antichi lineamenti non risentendosi della influenza della musica straniera; non hanno ritmo ben determinato, e sono eseguiti all'unisono o all'ottava da tutti i cantori.

Tra i molti strumenti musicali degli Araucani, debbonsi ricordare il *cultrùn*, tamburello della *machi* (medichessa); il *quinquecahue*, sorta di violino formato da due archetti di legno montati su crini; i *pivillca*, pifferi di varia forma e di diversa materia; il *cullcull*, formato con un corno di bue, antico strumento guerresco; la *trutruca*, grande buccina sacra e guerresca, formata da un lungo fusto di legno vuotato internamente, con una specie di ancia alla imboccatura e un padiglione di corno all'altra estremità: è lunga da un metro e mezzo fino a sette metri, nel qual caso la si suona tenendola appoggiata ad appositi sostegni di legno o sostenuta sul braccio sollevato di un uomo.

Nelle cerimonie in cui è usata la *Trutruca* degna di ricordo è la riunione di tutti gli Indiani con le loro donne e i fanciulli, sulle più alte cime, per invocare la pioggia in caso di siccità: i suonatori di *Trutruca* ricavano dai loro strumenti note poderose, altri suonano altri strumenti e i rimanenti con grida fortissime chiedono la pioggia; il baccano è tale, che... l'acqua cade ben presto!

Gli Araucani hanno appositi canti per ogni occasione; distinguonsi pertanto in guerreschi, religiosi, curativi, famigliari e festivi, così come le loro danze (*v. es. C*, *D*, *E*, *F*).

Tra le danze più antiche degli Araucani debbonsi ricordare il *Nuin*, che si svolge attorno all'albero donde pendono le teste dei nemici uccisi, accompagnato da mestissimo canto; gli Indiani potraggono questa danza per un tempo incredibile, rafforzandosi soltanto con bevande finchè l'ebrezza li atterra; il ballo del *Trêguil*, che prende il nome da una specie di passero di cui si imitano le mosse; il *Machitun*, per la cura degli infermi: in gran numero si raccolgono intorno alla abitazione del malato e per cacciargli il diavolo dal corpo, fanno un baccano del genere di quello usato per far piovere; poi gli uomini tacciono e le donne danzano cantando con voce assai delicata. Gli Indiani sono convinti che la musica è la migliore delle medicine.

Danza erotica è il *Hueyelpurun*. Molte altre danze accompagnano ogni avvenimento presso gli Araucani, che tra le varie tribù indiane si distinguono per il numero di tali danze.

Gli Indiani della provincia di Coquimbo (Cile settentrionale) si distinguono dagli Araucani per la musica, per gli strumenti più perfetti e per le loro interessanti danze, adattate a cerimonie moderne, tra cui degna di ricordo la festa in onore della Vergine del Rosario di Andacollo, cui partecipano numerose compagnie di danzatori, istruiti fin da bambini nella musica e nel ballo. La direzione di queste danze

era un onore assai grande che si tramandava di padre in figlio; il Traversari-Salazar riporta su tal materia curiosissimi documenti, che non è possibile riassumere per sommi capi, in cui sono esposti tutti i particolari delle danze e i canti che le accompagnano.

Il Traversari-Salazar ha potuto studiare con maggior larghezza i canti, le danze, gli strumenti del popolo cileno: di questi ultimi ha riunito una collezione assai importante, di cui dà un saggio nella sua monografia, col mezzo di disegni e di fotografie.

Da notare, tra gli altri, il *Guitarrón*, grande chitarra dal largo manico, riccamente ornata con figure di madreperla, specchietti, monete antiche, ecc.; porta 24 o 25 corde, che danno sei note: le note più acute sono date ciascuna da tre corde all'unisono; le più gravi da cinque e anche da sei: entro la cassa nello strumento sono tese quattro corde all'unisono con le seconde, terze, quarte e quinte corde del *Guitarrón*: i tasti sul manico sono formati da cordicelle legate, che possono spostarsi. Il suono di tale strumento è intenso e aspro, perchè le corde nl vibrare si urtano tra loro. Il sonatore di *Guitarrón* generalmente si lascia crescere l'unghia del pollice della destra per valersene come plettro.

Il *Rabel* o *Ravel* è un antico e rozzo violino di varia forma a tre corde: le *f f* generalmente prendono la forma delle iniziali del fabbricante e sonatore dello strumento.

Il *Salterio*, ora non più usato, somiglia lo *Ziter* tedesco; le arpe sono di forme disparatissime.

I canti popolari cileni (*Tonadas*) sono innumerevoli e di vario tipo. Si distinguono due modi di cantare: *payar á lo humano*, quando si cantano versi già noti; *payar á lo divino*, quando si improvvisa: in genere la improvvisazione è in forma di tenzone tra due cantori, i quali, sedutisi l'uno di fronte all'altro, si rivolgono a vicenda brevi strofe e continuano finchè uno non sappia rispondere più all'altro.

Le *Tonadas* terminano con una strofe (*Cogollo*) rivolta a taluno dei presenti e concorrenti.

Le danze più antiche del Cile sono la *Sajurana*, la *Guaracha*, la *Paloma*, *el Chocolate*, la *Laucha*, la *Refalosa*, *el Ocho*, *el Aire*, la *Zamba* e l'*Abuelito*; presso l'aristocrazia ebbero voga le danze introdotte dai primi Europei nel Cile; tali il *paspié* (*Passepied*), il *Rigodon*, il *Minuet*, la *Alemanda*, la *Contradanza*, la cui origine è evidente; il *Fandango*, la *Cachuca*.

La danza popolare più importante e caratteristica del Cile è però

la *Zamacueca* o *Cueca*, che, a quanto sembra, avrebbe straordinaria somiglianza con una danza araba. È cantata e danzata insieme; si divide in due *Piés*: ogni *Piè* è di dieci versi, divisi in due strofe di quattro ognuna e una terza di due, più altri due composti di esclamazioni senza significato: tra un *Piè* e l'altro vi è una sosta, durante la quale si ode il suono dell'arpa e della chitarra e si offre alle danzatrici un gran vaso di *ponche* o di *chica* (acquavite di maiz); poi ricomincia il canto e il ballo, accompagnato da commenti, esclamazioni e frasi vivaci degli spettatori.

Il Traversari-Salazar riporta i versi di molti canti popolari, e di non pochi anche la musica: troviamo, tra le altre canzoni, la famosa *Palomita*, ben nota anche tra noi.

Perù.

Ricchissimo è il Perù di memorie e di documenti dell'arte musicale, anteriori alla conquista europea; degno sopratutto di ricordo è il fatto che i Peruviani unirono la musica alla poesia nel dramma: esiste una specie di melodramma, il *Drama de Ollanta*, di argomento storico, composto senza dubbio prima della conquista.

Fra i molti strumenti degli antichi Peruviani si ricordano: la *Tinga*, sorta di chitarra con cinque a sette corde; il *Pututo*, specie di buccina fatta con anelli di corno; la *Chayna*, gran flauto dai suoni lugubri; la *Quena*, il più perfetto degli strumenti peruviani. È un flauto diritto, con cinque, sei o sette fori, che dà la scala cromatica

linconico, ed è reso ancor più suggestivo allorchè il suonatore introduce la *Quena* in un recipiente che tiene appeso al collo, e che ha due aperture per passarvi le mani.

Le danze degli Indiani del Perù somigliano molto a quelle degli Araucani: delle danze popolari, oltre la *Zamacueca*, il *Sapateado*, la *Càtchua*, la più diffusa è la *Marinera*.

Tra le arie e canzoni peruviane ha il primo posto il *Yarabí*, dalla melodia molto sentita, in tono minore, ricca di appoggiature e di altri abbellimenti, e che, principalmente se accompagnata dalla *Quena*, produce profonda impressione: è propria dei Quichuas, il popolo intelligente e industrioso, da una delle cui tribù uscirono gli Incas.

Il sistema musicale *quichua* è costituito da tre serie di suoni così disposti:

Ogni serie presenta quattro modi diatonici, tre cromatici e tre enarmonici, che permettono grande varietà di sviluppi melodici.

Riportiamo un *Yaraví*: *La Palomita*, ed un canto sacro, mirabile sopratutto nella chiusa (*v. es. G ed H*).

Bolivia.

Le danze e i divertimenti degli Indiani della Bolivia possono distinguersi in due categorie: alcuni importati dalla Spagna e gli altri proprî degli indigeni, loro trasmessi dagli antenati. Notevole è il fatto che i più grotteschi e ridicoli sono quelli della prima specie. Eccezionalmente stravaganti sono i balli e in genere i costumi dei Callaguayas o Callavayas, caratteristica tribù di Indiani che esercitano la medicina.

In Italaque, sede della musica indigena, si trovano i migliori suonatori di *Sicu* (zampogna), cui devesi la danza detta *Sicuris*, che si eseguisce da gruppi di quattordici individui vestiti di pellegrine bianche, con cappelli ornati di grandi penne di struzzo disposte a ombrello.

Tra le altre danze è da ricordarsi il *Chirihuano*, ballo guerresco, eseguito da Indiani che hanno sulla spalla una pelle di tigre e una forte asta in mano. Per il *Corpus Domini* ha luogo la danza dei tori (*Vaca tororis*) che dura tre giorni; si adoperano pelli di toro seccate, montate sopra una armatura di legno, così da assumere presso a poco la forma dell'animale, con una apertura in cui si introduce il danzatore, il quale assicura alla vita l'apparecchio: altri, vestiti a mo' di

toreros, armati di una spada di legno, fanno coi primi una serie di figure, che si riferiscono alla corsa dei tori. L'acquavite di maiz (*chicha*), terribilmente inebriante, completa la festa.

Il *Sicu*, già ricordato, è una zampogna composta di quattro ordini sovrapposti di canne, divise in due parti di due file ciascuna: ve ne sono di cinque specie, che si distinguono per la grandezza e per il tono diverso. Altro strumento da essi usato di preferenza è la *Quena*, che già conosciamo: il *Pinguillo* è formato da una canna vuota ed ha un suono delicato come il *flageolet*.

La musica degli Indiani è melanconica oltremodo e le *tonadas* che cantano monotone e tristi: il numero dei loro canti è assai limitato, valendosi della stessa musica con diverse parole. Le classi superiori prediligono il *Yaraby*, preferibilmente in lingua *quichua*; ne riportiamo un bel saggio (*v. es. I*).

Durante la quaresima tacciono gli strumenti e per quaranta notti, nelle loro riunioni, giovani d'ambo i sessi danzano intonando preghiere: per la Pasqua di resurrezione si vestono da festa e compensano il lungo silenzio suonando *Quenas*, *Pinguillos*, *Sicus*, e facendo gran fragore.

Equador.

Gli Indiani e i popolani dell'Equador posseggono notevolissime doti musicali: non v'è indiano che non sappia suonare il *Pingullo*, il *Rondador* e altri strumenti; il più delle volte improvvisa le sue melodie, piene di passione benchè monotone.

Procedendo dalla costa verso l'interno si riscontrano differenze molto sensibili nella musica, che va diventando più melanconica, e presenta qualità degne di attirare l'attenzione presso gli Indiani di Otavalo, ottimi improvvisatori e fabbricanti di strumenti. Poco si sa degli Indiani selvaggi del Napo: è però certo che si interessano per la musica, perchè nelle loro rare apparizioni presso i popoli inciviliti fanno preferibilmente acquisto di strumenti musicali.

I più importanti strumenti usati da prima della conquista sono: la *Marimba* e la *Chirimia*, di cui già è stato fatto parola (v. Messico e America centrale); il *Churo*, strumento guerresco a fiato formato con un corno o con una conchiglia; la *Bocina*, simile alla *Trutruca* degli Araucani, ma di più modeste dimensioni, e anche al *Puluto* del Perù, perchè talvolta formato di anelli di corno adattati uno dentro l'altro; il *Banay*, tamburo con la cassa di terracotta; la *Zambomba*, simile al *Putipù* napoletano; il *Pingullo*, sorta di piffero di variate

forme e dimensioni, che d'ordinario è accompagnato col tamburo dal suonatore medesimo (*v. es. K*). Altri strumenti sono: il *Rondador*, zampogna di cui si trovano esemplari in ogni grandezza da cinque a quarantaquattro tubi e più; gli Indiani nel suonarlo fanno per lo più sentire note doppie, con intervalli di 3ª, di 4ª e di 5ª; il *Violino*, simile al *Rabel* cileno: ha quattro corde, di cui le due prime di lino ritorto e le altre due di nimugia: è suonato dagli Indiani con grande abilità, sempre a corde doppie; il *Salterio* e il *Monacordio*, omai non più adoperati, sono gli stessi che si usavano nel secolo XV, e il secondo è del tipo del *Virginale*; la *Guitarra* o il *Tiple* (chitarra di piccole dimensioni); il *Bandolin* e la *Bandola*, che stanno di mezzo tra il mandolino italiano e la *Bandurria* (mandòla) spagnola; l'*Arpa*, di varie dimensioni, con cassa armonica molto sviluppata.

Tra le danze una delle più antiche e popolari nell'interno dell'Equador è l'*Alza que te han visto*, in cui molte coppie di uomini e donne fanno salti disordinati e certi passi come per accertare se il terreno è solido; dicesi che ciò sia in memoria di una astuzia di guerra usata da Atahualpa (o Atabalipa), l'ultimo Inca, per difendersi da un assalto spagnuolo, mediante una cerchia di grandi fosse mascherate con rami: degne di nota tra le danze sono anche il *San Juan* o *San Juanito* e il *Canerico* (*v. es. L*).

Tra gli antichi canti del popolo equatoriano sono da ricordare: il *Mashalla*, per nozze, che si canta mentre la madre della sposa mostra di cercare la figlia; il *Tacuamán*, canzone composta per castigare l'assassino di un tal Tacuamán e i giudici che lo assolsero.

Colombia e Venezuela.

Vi ha grande affinità tra la musica e gli strumenti di questi due paesi.

Degli innumerevoli strumenti usati nella Colombia sono da ricordare: il *Capador*, che corrisponde al *Rondador* equatoriano, ossia la zampogna; la *Dulzaina*, simile al *Pingullo* doppio del Venezuela, costituita da due tubi di legno accoppiati, con imboccatura e adatti fori: si suonano contemporaneamente ottenendone note doppie assai dolci, con intervalli di 3ª e di 5ª; il *Tiple*, lo strumento preferito e caratteristico della Colombia, sorta di mandolino in forma di piccola chitarra, con cui gli Indiani suonano e accompagnano tutte le loro arie e canzoni.

Tra le danze una delle più comuni e di antichissima origine è il *Torbellino*, assai somigliante alla *Farandola* provenzale; il *Bambuco;* notevole anche per il canto originale ed espressivo che l'accompagna; il *Pasillo*, simile al Walzer, ma più leggero e saltato, e che per la sua popolarità e la ricchezza e varietà musicale non è da meno di quello che è la *Zamacueca* per il Cile.

La musica del *Pasillo* è interessante per il ritmo, che sembra talvolta incerto tra il movimento binario e il ternario ($\frac{6}{8}$ — $\frac{3}{4}$).

Nel Venezuela le tribù del *Caribe Tamanaco* e quelle del *Cumanagoto* sono le più importanti per la musica.

Il *Carrizo*, *Mare* o *Gaita* è la solita zampogna dalle varie dimensioni; il *Jurupari* è una specie di grande buccina di legno; è considerato come strumento sacro, la cui vista è proibita alle donne, sotto pena della morte per mezzo del veleno: gli uomini per poterlo vedere e adoperare debbono sottoporsi prima a mille prove non lievi: sta nascosto nel folto di una selva e, in occasione di cerimonie sacre, è portato di notte e in gran segreto là ove la festa deve aver luogo; la *Guajira* è una specie di clarinetto formato di tronchi di canna innestati l'uno dentro l'altro, dal maggiore al minore: all'imboccatura ha un'ancia battente: prende il nome dalla regione in cui è usato.

Si afferma che gli Indiani della regione Guajira abbiano origine comune coi Patagoni; ciò è confermato dalla somiglianza dei canti dei Guajiros con taluni di quelli, assai scarsi, dei Patagoni (*v. es. M* e *N*).

Deve ricordarsi il flauto peculiare degli indiani Tamanacos, simile alla *Quena* peruviana; il *Rabel*, analogo al suo omonimo cileno, ma la cui cassa armonica è formata da un mezzo calebasso su cui è tesa una pelle; la *Lira*, che ha qualche somiglianza col *Rabel*, a cinque corde.

Diamo in fine un breve saggio dei canti venezuelani; le molte danze degli Indiani del Venezuela somigliano principalmente a quelle dei Quichuas peruviani e degli Indiani del Brasile (*v. es. O*, *P*, *Q*, *R*).

Il Traversari-Salazar chiude il suo lavoro confermando quanto ha accennato in molti luoghi circa le relazioni, che egli ritiene assai sensibili, tra la musica dei popoli americani e quella di alcuni popoli asiatici e africani e in generale dei semiti; indicando l'ordine in cui debbono disporsi i paesi americani in relazione alla importanza delle istituzioni intese a favorire lo studio della musica moderna che vi si trovano (teatri, conservatorî, accademie, società filarmoniche, insegnanti

europei, ecc., ecc.), ordine che egli fissa nel modo seguente: Argentina, Stati Uniti, Canadà, Messico, Brasile, Cile, Uruguay, Cuba, Guatemala, Perù, Paraguay, Venezuela, Colombia, i rimanenti paesi dell'America Centrale, Equatore, Bolivia; accennando infine che molte delle nazioni che trovansi fra le ultime potrebbero figurare tra le prime, per le naturali attitudini dei loro abitanti, ove fossero queste adeguatamente educate e bene dirette.

MESSICO

El tormento de Amor

A

El tor men - to de a- mor que me a - bra - za__ . . . . Que en el

pe- cho no en - cuen - tro con- su - e - lo ¿Que me im- por - ta la

tierra ni el cie - lo__ . . Si a tu la- do no - pue- do vi- vir?

ARGENTINA

Triste

B

ADAGIO

De - spie - rta mi bien despie - rta despie - rta mi bien despie - rta que al

je__ . . . de tu blan- ca re - ja can- tando está can- tan- do tu ama - dor. Llena el

al - ma de con - go - jas y de an - gus- tia el co - ra - zon Despren-

- dio___ se de mis o - jos u - na la- grima una lá- gri- ma de, a - mor Y fue

go - ta de rou - ci - o. [illegible] se [illegible] ni u- na

flor___ a- brio su ca - liz a e- sa la- grima a esa la- gri- ma de a - mor

CANTI ARAUCANI

C

Ngillatun (Canto famigliare)

Machitucan (Canto della Medichessa)

D

Canto guerresco

E

Altro canto molto antico

F

PERÙ

Yaravi « *LA PALOMITA* »

BOLIVIA

EQUADOR

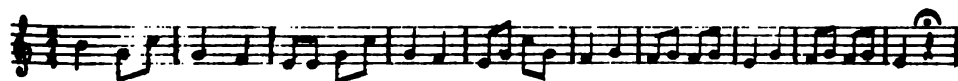
VENEZUELA

La Marucha

La Engaripola

P

La Gaita

Q

El Oso

R

XIV.

GLI « AIRS DE COURT » DEL « THESAURUS HARMONICUS » DI J. B. BESARD.

Comunicazione del dott. OSCAR CHILESOTTI.

(con tavole di musica)

Il libro IV del *Thesaurus Harmonicus*, pubblicato nel 1603 da Jean-Baptiste Besard a Colonia, ha la intestazione:

SELECTIORES ALIQVOT
CANTIONES GALLICAS QVAS
DIVERSI PASSIM AD TESTVDINIS TABV-
LATVRAM REDEGERVNT ORDINE
complectens
QVIBUS PLERÆQVE EX IIS CANTIVNCVLIS
quas Galli AIRS de Court nominant, una cum notis musicalibus
& verbis annectuntur, a peritissimis Musicis nuper
compositae.

Mi pare che nessuno finora si sia occupato di avvertire i caratteri delle canzonette (*cantiunculis*) che i francesi del secolo XVI chiamarono *Airs de Court*, e che il solo Besard, a quanto io sappia, ha raccolto in gran copia, ed ha trasmesso ai tardi nepoti per mezzo della stampa.

Quando ebbi a compilare le *Note circa alcuni liutisti italiani della prima metà del cinquecento* per la *Rivista Musicale Italiana* (Vol. IX, fasc. 1° e 2°, 1902) scrivevo: « E poichè si preparava a Roma, per l'aprile del 1902, un Congresso di scienze storiche, a cui avevo aderito perchè invitatovi con gentile insistenza dal segretario generale comm. G. Gorrini, mi proponevo di assistervi e di trattarvi, esaminandolo, l'argomento del *Thesaurus Harmonicus* di J. B. Besard.

Vi avrei esaminato le canzoni a voce sola e liuto raccoltevi dall'autore e da me quasi del tutto trascurate [1] quando avevo studiato quel grosso volume alla ricerca solo delle migliori composizioni per liuto. L'epoca (1603) mi appariva interessantissima, siccome quella in cui dalla musica polifonica si svolge la monodia; nessun altro libro meglio del *Thesaurus Harmonicus*, in cui i capitoli III e IV, se ben ricordo. contengono *Madrigalia et Villanellae*. e *Cantiones Gallicae et Airs de Court*, a voce sola con accompagnamento di liuto, poteva giovarmi per illustrare un tema che finora fu preso in considerazione dall'unico lato delle invenzioni della camerata fiorentina di casa Bardi.

« Così pensavo di fare; ma trovai un ostacolo insuperabile dove meno me l'aspettavo: non potei, mentre altre volte così non fu, avere il libro dalle Biblioteche Nazionali..... ».

Il Congresso fu rimandato al 1903; ma intanto le mie parole non andarono perdute, chè M^r Henry Expert, l'autore dell'opera monumentale *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, con squisita cortesia, mi trasse dal *Thesaurus Harmonicus* molti *fac-simili* fotografici delle pagine che m'importava conoscere. Gli esprimo qui un'altra volta la mia gratitudine per il gentile pensiero.

Siccome i *fac-simili* giuntimi da Parigi si riferiscono principalmente ad una varietà di *Canzoni francesi* distinte col nome speciale di *Airs de Court*, ebbi l'opportunità di approfondire, se non di esaurire, l'argomento a cui accennavo più indietro sotto il riguardo: nel tempo in cui a Firenze risorgeva la monodia per il dramma musicale, e forse prima, in Francia vigeva una *cantilena sui generis*, non saprei definirla altrimenti, che già rappresentava la monodia nella ispirazione lirica.

Non ci maraviglieremo che tale ispirazione si rilevi oggi del tutto rudimentale: dovremmo maravigliarci che così non fosse. Negli *Airs de Court* osserviamo, sopra ogni altra qualità caratteristica, la mancanza di ritmo, eccetto nelle canzonette a misura ternaria, create probabilmente dalla spontaneità del gusto popolare, quando le altre venivano più o meno direttamente dal sentimento melodico che si accentuava nella musica polifonica. Queste racchiudono, direi quasi, membri di frasi staccate, coll'impronta tuttavia, in ogni canzone, dello stesso

[1] Riprodussi gli *Airs de Court* « *Si c'est pour mon pucellage* » nell'opuscolo « *Di Giovanni Battista Besardo e del suo Thesaurus Harmonicus* » edito dal Ricordi nel 1886 e « *Blond est le filet d'or* » nei « *Liutisti del Cinquecento* », edizione Breitkopf & Härtel.

andamento, della stessa espressione. Gli accordi che accompagnano la voce offendono non di rado per la stranezza dei contrasti e delle successioni, per difetto del legame che soltanto più tardi si sviluppò completo nel sentimento della tonalità. Ma pure rileviamo il fatto importantissimo che l'accordo non è più l'unione accidentale dei varî suoni distribuiti nella polifonia, costituisce bensì un elemento formale nella musica, come del resto appariva da oltre un secolo in tutte le composizioni per liuto solo di stile popolare (*Pass'e mezzi*, *Padoane*, *Salterelli*, ecc.).

Meglio che discorrere in astratto degli *Airs de Court* credo gioverà riprodurne alcuni saggi. Devo notare che all'uopo ho fatto una scelta rigorosa scartando tutte quelle *Arie*, numerose assai, che per la loro insulsaggine e stravaganza sarebbero riuscite oggidì intollerabili. Nella trascrizione ho sempre conservato il tono del canto; a ciò si rese spesso necessario lo spostamento noiosissimo dell'accordatura del liuto. Non so capire perchè il Besard abbia usato quattro accordature

1. *re sol do mi la re*
2. *mi la re fa* ♯ *si mi*
3. *sol do fa la re sol*
4. *la re sol si mi la*

per intavolare l'accompagnamento delle sue *Arie*, quando lo stromento offriva benissimo il mezzo per comporre ogni volta la parte del liuto nel tono richiesto dal canto secondo il sistema ordinario. Che la voce dovesse adattarsi al liuto nell'accordatura solita col trasportare, ove occorresse, la notazione del canto non crederei, perchè nel caso non saprei comprendere per quale ragione il canto non sia segnato nel tono voluto dall'accompagnamento.

Moltissima difficoltà ebbi a vincere nell'interpretare le canzoni come le intavolò il Besard; vi abbondano errori tipografici di ogni specie, quali lo spostamento di note negli accordi (lettere in altra linea), lo spostamento degli accordi stessi e talora anche mancanze irreparabili. Così, per esempio, potei tradurre in notazione moderna l'aria *Ma belle, si ton âme*, soltanto perchè dessa è una *Allemande* intavolata per liuto solo, senza errori, dallo stesso Besard in altro libro del *Thesaurus Harmonicus* col titolo *Une jeune fille*. Questa *Allemande* è data presso a poco nella stessa forma come *Ballo tedesco et francese* nel *Primo Libro d'intavolatura di liuto* composto da A. Terzi (1593). Ambedue le composizioni si leggono nei miei *Liutisti del Cinquecento*.

Sicchè l'*Air de Court* « *Ma belle, si ton âme* » in fondo non sarebbe che un'*aria di danza* adattata ad una poesia che vi si prestava; questo ci spiega perchè il ritmo ne risulti regolare, ma ci toglie nel tempo stesso ogni illusione sulla originalità di certi *Airs de Court* intavolati dal Besard.

Le pagine del *Thesaurus Harmonicus* mi resero pure avvertito che non sempre dall'intavolatura di liuto si può scorgere con sicurezza le alterazioni cromatiche che erano in uso, e quasi mai segnate, nella musica vocale del cinquecento. Invero nella canzone *Quelle divinité s'imprime* la parte del canto alla battuta 4ª ha un *fa* segnato *diesis* per eccezione; il liuto lo mette naturale! Errore od imperizia? Ho già detto (*Congrès international d'histoire de la musique, 1900: Documents, mémoires et vœux publiés par J. Combarieu, Solesmes, 1901*): « Peut-être Besard, tout en étant un exécutant de premier ordre, manquait-il des connaissances nécessaires pour une composition *in concerto* ». Trascurando pure l'erronea interpretazione d'un accidente cromatico, troppe altre inesplicabili stramberie spiccano negli *Airs de Court* del *Thesaurus Harmonicus* per lasciar dubbio in proposito.

Di *Villanelle* italiane a voce sola lasciateci dal Besard non ho che un saggio, e lo cito per un vago confronto cogli *Airs de Court*. La *Villanella* « *Male per me tanta beltà mirai* » lascia sospettare la derivazione dalla forma polifonica, mascherata dall'intavolatore nello accompagnamento, piuttostochè la diretta ispirazione melodica del compositore.

Mi rincresce assai di non essere in grado di vedere più a fondo nella questione: i miei *fac-simili* mi danno altre villanelle sì, ma a più voci; in esse il liuto non fa che raddoppiare le parti del canto, alternandole nei suoni acuti secondo le esigenze dello stromento. In ogni modo si scorge che verso la fine del secolo XVI la villanella polifonica tendeva a diventare monodica, riunendo, semplificata, l'armonia nell'accompagnamento stromentale.

Avverto per ultimo che, per facilità di notazione, la musica del liuto resta segnata nell'ottava superiore dei suoni veri; ciò che succede del resto nella musica di chitarra senza che l'esecuzione lo lasci rilevare.

---

leaux yeux qui voyes clairement »
(pag. 68, retro)
ITO
Beaux yeux qui voyes clai - - - re - - ment,
JTO
et mon ma - lheur et mon tour - ment, Vous voyez so - leils inhumains
et vos fa - veurs et vos de - - - dains.
Aminte un jour »
(pag. 69)
CANTO
A - min - te un jour re - vo - yant
LIUTO
les beaux yeux, yeux tant ai - mes de sa bel - le Fran - ci - ne
O. CHILESOTTI, Airs de Court (XIV)

Cui - doit, he - las, de re - vo - ler aux cieux,
et l'ap - pro - choit pour bai - ser, i - do - la-tre, sa main
d'y - voir et son beau sein d'al - ba - - tre;
Mais las d'un re - gard fu - rieux et d'un maintien fort de - sdaigneux
se re - ti - rant tou - te mu - ti - ne
Ar - riè - re! lui cri - a Franci - ne;

Non je me veux plus ai - mer
Le doux est trop me - sle d'a - mer.
« Je meurs de revoir ce bel oeil »
(pag 69, retro)
CANTO
LIUTO
Je meurs de revoir ce bel oeil
Qui m'a ra - ni - mé de sa fla - me,
Qui peut de son pre - mier accueil
Fon - dre les gla - ces de mon â - me.
« Quelle divinité s'imprime »
(pag. 70)
CANTO
LIUTO
Quel - le di - vi - ni - té s'im - pri - me dans mon â - me;
Quel - le nouvelle ardeur
nel canto
de - dans mon coeur s'enfla - me;
nel liuto
Quel sont les beautés

qui pour m'avoir ra - vy
A un su jet si beau
me ren - dent asser -
- vy.
« Adieu, bergère, pour jamais »
(pag. 72)
CANTO
LIUTO
Adieu bergere pour jamais;
Je congnois vo - str' humeur vo - la - ge,
Je ne veux plus que de - sor - mais
Vous teniez mon a - me en ser -
- va - ge: Je veux chan - ger,
et com - me vous e - stre le - - ger.
« Ma belle, si ton âme »
(pag. 78)
CANTO
LIUTO
Ma bel - le, si ton
â - me se sent al - lu -

-mer de cet-te douce flame qui nous force d'ai-mer Al-lons constans sur la ver-du-
-re al-lons tandis que du-re nostre jeu-ne prin-temps.
Liuto solo
« La voila la nacelle d'amour »
(pag. 73, retro)
CANTO
La voila la nacel-le d'amour ou ma maistres-se ar-ri-ve.
LIUTO
Qu'un cha-scun luy fa-se om-ma-ge Et d'un cou-rage que

l'on chan-te tousiour la la la la voyey la voi - la, que l'on chan - te
tousiour la la la la voyey la voi-la la la la voi- - la.
(Errori ed omissioni nel testo originale)
« Rosette, pour un peu d'absence »
(pag. 76, retro)
CANTO
LIUTO
Ro-set-te, pour un peu d'absence
vostre coeur vous a-vez chan-gé,
et moy sca-chant cette in-constan - ce
Le mienaul-tre part i'ayran - gé.
Ja - mais plus beau-té si le - ge-re
sur moi tant de pouvoir n'au-ra;

Nous ver-rons, vo - la - ge berge - re, qui premier s'en re - pen - ti - - ra.
« C'est malheur que de vous aymer »
(pag. 77)
CANTO
LIUTO
C'est ma - lheur que de vous ay - mer,
vostr esprit e - stant si vo - la - - - ge; Vous changes ainsin que la mer
et si chan - ges sans a - van - ta - ge.
Que me sert il d'ay - mer un temps;

C'est le mieux que de vous j'at- tens. Je ne fe - ray ja - mais paix;
Je me re- pens pour tous ja- mais.
« Male per me tanta beltà mirai » (Villanella)
(pag 51, retro)
CANTO
LIUTO
Ma- le per me, ma - le per me, tan - ta bel- tà mi - rai;
Ch'io fo- - si mor- to me- glio sa - ria sta - - - - - - - - to,
Poichè del- lo mio be - ne, poi- chè del- lo mio be - ne io son pri- va - to.
(sic!)

XV.

TRASCRIZIONI DA UN CODICE MUSICALE DI VINCENZO GALILEI.

Comunicazione del dott. OSCAR CHILESOTTI.

(con tavole di musica)

Quando studiai il *Fronimo* nelle due edizioni del 1568 e del 1584 per trattare sui *Liutisti del Cinquecento*, notai che a p. 47 Vincenzo Galilei accenna al « suo ultimo libro d'intavolatura (di liuto) « ultimamente stampato »; e che a p. 104 dice: « l'autore di questo « dialogo il quale ha in esso liuto intavolate tutte le buone musiche « del mondo, et suonate con le corde ordinarie senza che gli manchi « alcuna cosa benchè minima... le quali... vuole in breve man- « dare in luce a commune benefitio di quelli che di tal professione « si dilettano: tra le quali saranno canzoni Francese, Spagnuole, Ita- « liane et motetti che in tutto passeranno il numero di tre milia, in « cento libri divise. Ha in oltre tra le sue et di altri circa duecento « Ricerche et fantasie sopra diversi soggetti divise in dieci libri, ha « questo medesimo huomo tra le sue molte cose, composto più di « cinquecento Romanesche, trecento Pass'e mezzi, cento Gagliarde « tutte diverse, oltre alle molte arie sopra diversi soggetti, et salta- « relli, le quali tutte vuole alla stampa in altri dieci libri divise. « Gli ho veduto inoltre intavolare et sonare più volte musiche a qua- « ranta, cinquanta et a sessanta voci », ecc.

Delle « intavolature ultimamente stampate » credo che nessuno abbia veduto il libro; delle Canzoni, dei Motetti, dei Ricercari e delle Fantasie che il Galilei si proponeva di mandare in luce suppongo che non esista più traccia; delle « musiche a quaranta, a cinquanta et a « sessanta voci » penso che resterà sempre il desiderio di vederle in-

tavolate ed eseguite sul liuto; ma delle danze, non però in numero così strabocchevole come vorrebbe il *Fronimo*, si conserva il Codice nella Biblioteca Nazionale di Firenze. È così intitolato: *Libro d'intavolatura del Liuto nel quale si contengono i passi e mezzi, le romanesche, i saltarelli e le gagliarde, et altre cose seriose composte in diversi tempi da Vincenzo Galilei*, ed è pochissimo noto, forse perchè si suppone che rappresenti la musica che il Galilei pubblicò nel *Fronimo*. Invece nel *Fronimo* Vincenzo Galilei ha raccolto le composizioni polifoniche del suo tempo: la I edizione offre molti Ricercari e Fantasie del Galilei e Canzoni, Madrigali e Motetti del Ruffo, del Ferabosco, di Pedro Gherrero, di Gostanzo Porta, di Giannetto (Palestrina), di Cipriano (Rore), di Gioan Nasco e forse di qualche altro di cui non ho preso memoria; e la II, molto più importante e interamente nuova nelle intavolature, riproduce Ricercari, Madrigali, Canzoni e Motetti dei seguenti autori: Adriano Willaert, Alessandro Striggio, Annibal Padovano, Annibal Zoilo, Animuccia, Antonio del Pace, Baston, Bartolomeo Spontone, Baldassar Donato, Bernardino Giacomini, Cipriano Rore, Filippo di Monte, Francesco Rossello, Ferabosco, Gian Contino, Gian Andrea Dragoni, Giannetto da Palestrina, Gian Maria Nanino, Gostanzo Porta, Giaches de Ponte, Giaches Vuert, Hippolito Bachusi, Lionardo Primavera, Marco Antonio Ingegneri, Marco Antonio Pordenon, Orlando di Lassus, Pietro Vinci, Pietro Taglia, Pedro Gherrero, Verdelotto e Vincenzo Galilei.

Il Codice della Biblioteca Nazionale di Firenze racchiude ben altro genere di musica, e precisamente, come ne lascia scorgere il titolo, arie di danza, ossia melodie composte da chi nella Camerata fiorentina contribuì così efficacemente all'invenzione del melodramma, sia teoricamente, discutendo dell'arte greca [1], sia praticamente, creando uno dei primissimi saggi del recitativo moderno col musicare su accompagnamento stromentale il Conte Ugolino della Divina Commedia.

La trascrizione del Codice Galileiano non è lavoro da farsi in una biblioteca pubblica. Mercè la cortesia di S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione, ed in modo speciale del Comm. Carlo Fiorilli, Direttore generale delle Antichità e Belle Arti, potei avere il *fac-simile* fotografico di molte pagine del Codice, da me scelte, a mezzo dell'Ufficio

[1] Delle sue ricerche sull'arte greca Vincenzo Galilei ha lasciato splendido saggio nell'opera: *Della musica antica et della moderna* (Fiorenza, Marescotti, 1581), che può essere consultata con profitto anche al giorno d'oggi, e confrontata utilmente colle più recenti pubblicazioni sull'argomento.

Regionale per la conservazione dei Monumenti della Toscana [1]. Così mi fu dato di capire l'importanza della musica composta da Vincenzo Galilei su ritmi di danza.

Ebbi mano felice nel segnare le pagine che intendevo tradurre in notazione moderna, perchè, salvo la Romanesca undecima, della quale non arrivai ad afferrare il concetto a cui è inspirata, tutte le altre composizioni mi apparvero meritevoli di pubblicazione.

Però della prima Romanesca ho trovato incomprensibile il principio, ossia il tema originale; le *diminuzioni* che la variano riparano all'inconveniente.

È da osservare però che la melodia adattata da Vincenzo Galilei a Romanesche, Saltarelli, Pass'e mezzi e Gagliarde non brilla per un deciso carattere che distingua, in altra maniera che colle misure binaria e ternaria, i varî tipi di danza; e che dovunque essa palesa l'aridità della forma armonica (polifonia) da cui è derivata.

In compenso vi troviamo una grande ricchezza nell'impiego di tonalità inusitate all'epoca del Galilei ed anche più tardi (cfr. ad esempio la Romanesca settima); ciò che prova che il temperamento eguale, che Bach applicò genialmente al clavicembalo per potersi servire di tutte le gamme, era già un fatto compiutosi naturalmente e inavvertitamente nell'accordatura del liuto da varî secoli: Vincenzo Galilei ne trasse profitto per primo, scrivendo in toni che al suo tempo nessuno pensava si potessero usare.

Cito dal Codice del Galilei anche l'Aria di Ruggiero, perchè trattasi di un motivo caratteristico che persistette a lungo nell'arte; se ne trovano saggi leggiadri in molti libri d'intavolatura di chitarriglia e di chitarra alla spagnola, e lo stesso Frescobaldi non disdegnò di comporre per esso *Partite* che figurano nelle sue intavolature di cembalo.

Per la trascrizione delle intavolature del Galilei mi attenni al mio solito sistema: il liuto era accordato così:

sol_0 do_1 fa_1 la_1 re_2 sol_2

od anche un tono più alto; io calcolo che l'accordatura sia sempre questa:

mi_1 la_1 re_2 $fa\sharp_2$ si_3 mi_3

[1] Esprimo vivissimi ringraziamenti al signor Ermanno Neri, che si assunse e compì con molta accuratezza l'incarico.

per poter scrivere più semplicemente, sopra un solo rigo, la musica ed eseguirla sul terzino di chitarra (stromento traspositore) in cui la terza corda sia abbassata di mezzo tono. Sicchè il tono della trascrizione è spostato alla sesta maggiore, od alla quinta, secondochè si vuol calcolare la vera accordatura del liuto. Ho anche atteso a mantenere scrupolosamente la forma polifonica delle composizioni, ciò che — lo rilevai con molta meraviglia — trascurano di fare oggidì alcuni interpreti della musica di liuto.

O. CHILESOTTI, Codice Galilei (XV)

Sopra la ROMANESCA PRIMA
(pag 4 - 8 - dell originale)

Sopra la medesima

Sopra la medesima

ROMANESCA SETTIMA

(pag. 48 dell' originale)

SALTARELLO SETTIMO *(pag. 41 dell'originale)*

SALTARELLO DODICESIMO ET ULTIMO

(pag. 71 dell'ori

LA MATRICIANA
(pag. 119 dell'originale)

In materia del PASSEMEZZO *(pag. 145-146 dell'originale)*

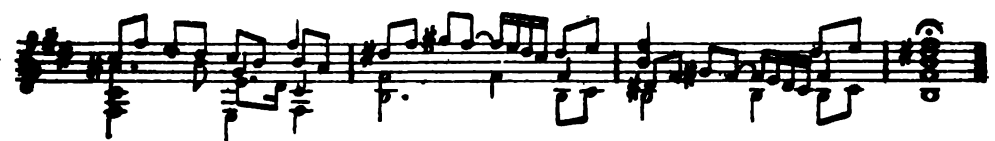
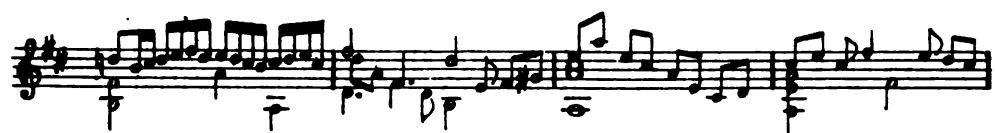
(♮♯)
(♮♯)
errate
le altre
nell'orig.

In materia del PASSEMEZZO *(pag. 158-159 dell'originale)*

TERPSICORE (Gagliarda)
(pag. 188 dell'or

POLYMNIA (Gagliarda)
(pag. 189 dell'originale)
I^a
II^a
AMARILLI (Gagliarda)
(pag. 205 dell'originale)
I^a
II^a
I^a
II^a

PASSEMEZZO

(pag. 240-241 dell'originale)

RUGGIERI *(pag. 249 dell'originale)*

(1) re♮ e fa♯ nell'originale. Il confronto del passo consimile nelle battute III^a e IV^a l... soia correggere errori di notazione di genere diverso fatti dall'autore in tutti due i punti

XVI.

DELLA COSTITUZIONE DI UN MUSEO DELL'ARTE DRAMMATICA ITALIANA [1].

Conferenza del prof. LUIGI RASI.

Acquistato una volta un ottimo esemplare della *Fiammella*, pastorale di Bartolomeo Rossi da Verona, comico, stampata da Abell'Angelliero in magnifica edizione a Parigi del '584, ricorsi all'opera del bolognese Francesco Bartoli, per avere notizie del mio autore: non vi figurava il suo nome. Poco tempo appresso, in una miscellanea di autografi mi caddero sott'occhio alcune lettere di comici: di Carlo Sangiorgi Trivellino, del '689: di Carlo Schiavi, Cintio, del '629: di Francesco Servillo, Odoardo, del '646: di Antonia Torre, Lavinia, del '672: e di altri, il di cui nome non era nell'operetta citata. Fu allora che mi germogliò l'idea di una pubblicazione, la quale, allargando col soccorso di nuovi documenti, le notizie de' Comici del Bartoli, comprendesse anche quelle de' comici antichi e contemporanei a lui sconosciuti; continuata poi, almeno per le parti principali, fino ai nostri giorni, e arricchita (dacchè il Bartoli per le circostanze contrarie non aveva potuto farlo, com'egli stesso afferma nella sua prefazione) de' ritratti degli attori; non solo, ma anche di documenti illustrativi di ogni specie, quali maschere, costumi, programmi, monografie.

L'opera imaginata, intrapresa da uno solo, potè a prima giunta sembrare follia; e non mancaron coloro, che non credettero potesse arrivare a metà: ma, grazie a Dio, la debolezza e la peritanza non furono mai qualità della mia indole: sicchè con passione febbrile mi misi subito al lavoro, e sopra tutto all'opera iniziale delle ricerche negli archivi, nelle biblioteche, ne' magazzini de' librai antiquari. Veramente

[1] Vedasi dello stesso autore, sul medesimo argomento, la *relazione* sul *tema di discussione* n. IV.

non pochi erano già gli scritti esistenti per la traduzione in fatto del mio sogno; ma, o pubblicati in opuscoli brevi, o inseriti in riviste d ogni paese: le stesse opere centemporanee, più o meno voluminose, noi facili a trovarsi; i documenti d'archivio e i figurati, sparsi ui po' dovunque; chè dovunque signoreggiarono i comici italiani da loro apparire sulla scena. E allora per tutto un decennio fu un(scorrere inquieto, vertiginoso di cataloghi di ogni specie e di ogni paese un accumularsi di litografie, di incisioni, di disegni originali, di tele di opere a stampa: una ridda gaia e fantastica di Arlecchini e Pantaloni, e Brighelli e Dottori, che mi afforzavano nella mia fede, e m erano pungolo sempre nuovo e gradito a continuare nella via aspra, per poter finalmente attingere la vetta sperata e sospirata. Ero l'errant(del Pascoli! Come lui ho tritato, notturno, piangendo nel cuore, la pallida via della vita; come lui, mi sono arrestato; ma ho veduto il raggio della poesia ardermi blando nell'anima, e ho ripreso l'oscur(viaggio... cantando. Già le opere principali degli Andreini, dello Scala del Cecchini, del Gherardi, del Perrucci, del Riccoboni, dei Parfaict. del D'Origny..., e da questo giù giù fino a' più moderni, Sand, Moland, Klein, Bartoli, Campardon, Baschet, D'Ancona; con tutte le rac colte del Teatro italiano e della Fiera, delle Parodie e delle Parades, e degli Almanacchi teatrali di Parigi dal 1751 al 1815, con tutte l(cronistorie a stampa de' nostri teatri, figuravano nella nuova biblioteca, accanto ai migliori esemplari delle antiche illustrazioni. E col soccors(di queste e degli archivi di Firenze, di Mantova, di Modena, di Parigi col soccorso de' programmi e dei diari manoscritti; e sopratutto co soccorso de' letterati e bibliotecari, che parvero tutti darsi la mano a sorreggermi nell'arduo cimento, tra cui, primi: Alessandro D'Ancona che non isdegnò d'inviarmi spontaneamente la sua copia del Bartoli ov'eran segnati in margine nomi nuovi di comici e nuovi titoli di scritti e di poi gran parte delle carte che gli avevan servito per la second: appendice dell'opera magistrale delle *Origini del Teatro italiano* Ferdinando Martini, che rinunziò ad una vagheggiata ristampa dell(*Notizie de' Comici italiani*, e mi fe' dono di un fascio di giunterell(sue all'operetta, omai troppo meschina, di Francesco Bartoli; Carl(Nuitter, Archivista dell' *Opéra* di Parigi, e Enrico Bouchot direttore della divisione delle stampe della Biblioteca nazionale pur di Parigi che per ogni tempo, e per ogni ora del giorno, misero a mia disposi zione i manoscritti più pregiati e le più rare stampe del teatro ita liano, comparve del '95, pei tipi dell'Arte della stampa, nella vest(men disadorna che per me si potesse, il primo fascicolo de' *Comici*

italiani; da' quali poi doveva naturalmente germinare l'idea della fondazione di un Museo drammatico nazionale.

Da un po' di tempo — questo scrissi già — va notato con soddisfazione un grande risveglio negli studî storici del nostro teatro di prosa, e dell'epoca in ispecie della Comedia dell'arte; come quella che maggiormente solletica il critico più rigido e profondo, lo scrittore più arguto e fantastico, tra pel velo misterioso delle origini, nel quale si avvolge tuttavia, non ostante le lunghe e varie dissertazioni di ogni parte; e per la gaia festività de' suoi attori, non più, come prima e di poi, rigorosi interpreti dell'opera altrui; ma, dietro un sol tenue filo che li conduca fuori del labirinto intricato, creatori improvvisi delle più pazze buffonerie, di vertiginose capriole, di trasformazioni stupefacenti, di lazzi, di smorfie, di botte e risposte argute, di danze e di canti, e anche naturalmente, di volgarità e, diciam pure, di oscenità, che per altro, non passavan la pelle.

Poterono e potranno ancora gli eruditi trovarsi alle prese tra di loro per provare: gli uni, che la Commedia dell'arte trasse origine dalla commedia popolare latina, dalle Atellane; gli altri, ch'essa rampollò su dal cuore del popolo nel '500. Poterono e potranno ancora i dotti ricercatori di etimologie disputar sul nome di Zanni, s'egli ebbe derivazione dall'antico Sannio, o non piuttosto da Giovanni o Gianni — dialettalmente *Zuane*, *Zane*, Zanni —; ma quello che omai non può revocarsi in dubbio, si è che la Commedia dell'arte tenne lo scettro della scena per un lungo periodo, che va dalla metà del sedicesimo a tutto il diciasettesimo secolo, con esistenza assai debole anche in tutto il secolo decimottavo; nè solo in Italia, ma in Francia, in Ispagna, in Portogallo, in Polonia, in Sassonia, in Baviera, in Inghilterra; e che ne' varî momenti del secolo XIX, astri di prima grandezza raggiarono su Italia nostra, fino al giorno in cui la grande trinità Adelaide Ristori, Tommaso Salvini, Ernesto Rossi, imperò sovrana in tutto il mondo, alla quale dopo trenta e più anni di gloria è succeduta nel trono Eleonora Duse.

Nè in tutto il lungo periodo del nostro teatro di prosa, ne' primi secoli più specialmente, noi ci troviam sempre davanti a semplici artisti della parola; ma della pittura, della scultura, della musica e delle lettere: di queste in particolar modo. E oserei dire che proprio ad essi, all'anima loro e alla loro mente di artisti si deve se in un periodo di tristezza per la poesia e per il teatro, alcun lampo di luce vivida e pura ci rischiara e ci riconforta, alcun grido, quasi di ribellione, ci scuote l'anima, o infrollita dai nauseanti sdilinquimenti amorosi degli imi-

tatori del Petrarca, o dalle fredde, stereotipe imitazioni del teatro latino. Chi doveva, di mezzo a tutte le Nici, le Filli, le Amarilli, le Clori, a tutti gli Elpini, colle rose sui labbruzzi inzuccherati e la porpora sulle gote di bambagia, far saltar fuori due innamorati in carne e ossa, palpitanti, ardenti, avviticchiati l'uno all'altro, in una stretta ultima di passione?

Una comica; Vincenza Armani: quella *divina* Vincenza, come la chiama il Garzoni, attrice magnifica ne' tre differenti stili — comico, tragico, pastorale — cantante, suonatrice, scultrice; che era, al suo arrivo nelle città, ricevuta officialmente dai dignitari del Comune, e accolta con lo sparo delle artiglierie. Sentitene alcune strofe:

. . . .
L'uscio ch'io tocco appena
mi sento aprir pian piano,
e cheta indi mi mena
una invisibil mano:
io con tremante passo
lieto guidar mi lasso.

. . . .
Dolce io l'ammiro, e insieme
con lei ringrazio amore,
che in gioie alme e supreme
bear voglia il mio core . . .
poi nel piacer perduto
la miro e resto muto.

Dolc'ella sorridendo,
(mentre mi legge in viso
l'alto desio che ardendo
tien me da me diviso),
rende all'alma il vigore
che per dolcezza more.

E con le belle braccia
mi cinge il collo e tace;
e il cor con l'alma allaccia
che di desio si sface;
ond'io di piacer pieno
le bacio il petto e il seno.

E da sua bocca bella
poi colgo il cibo grato!
Io muto, e tacit'ella,
lieta ella, ed io... beato,
partiam l'alte faville
coi baci a mille a mille.
. . . .

E guardate poi nel tempo, in cui, quasi sempre, si muovono stentati, impastoiati dalla monotonia del convenzionalismo teatrale, le solite cortigiane, i soliti vecchi, innamorati e servi, come vedeva e sentiva l'effetto della scena Giovan Battista Andreini a' primi del '600! E guardate nella sua *Maddalena lasciva e penitente* quel *Mordacai*, magnifico tipo di assetato eterno, gittato là tutto d'un pezzo, senza fronzoli, senza titubanze; che riesce a metter sempre nel più cupo e serio del dramma, uno sprazzo di luce, una nota di umor gaio e giocondo! E sentite, in mezzo al barocchismo invadente e pervadente, come parlasse Lucifero in quel suo *Adamo*, da cui si volle traesse il Milton la prima ispirazione del *Paradiso perduto*.

Naturalmente non intendo dare un esempio di eletta poesia, sibbene di grande efficacia teatrale:

Chi dal mio centro oscuro
mi chiama a rimirar cotanta luce?
Quai meraviglie nove
Oggi mi scopri, o Dio?
Forse se' stanco d'albergar nel cielo?
Perchè creasti in terra
quel vago paradiso?
Perchè riporvi poi
d'umana carne due terreni Dei?
Dimmi, Architetto vile,
che di fango opre festi,
ch'avverrà di quest'uom povero, ignudo,
di boschi abitator solo e di selve?
Forse premer col piè crede le stelle?
Impoverito è il ciel: cagione io solo
fui di tanta ruina; ed or ne godo.
Tessa pur stella a stella:
v'aggiunga e luna e sole:
s'affatichi pur Dio
per far di novo il ciel lucido, adorno:
che alfin, con biasmo e scorno,
vana l'opra sarà, vano il sudore!
Fu Lucifero sol quell'ampia luce
per cui splendeva in mille raggi il cielo;
ma queste faci, or sue son ombre e fumi,
o de' gran lumi miei bastardi lumi.
Il ciel che che si sia, saper non voglio:
che che si sia quest'uom saper non curo:
troppo ostinato e duro
è il mio forte pensiero
in mostrarmi implacabile e severo
contra il ciel, contra l'uom, gli angeli e Dio!

E chi doveva, se non de' comici, lasciarci sì bella e grande base pel monumento storico ancor da innalzare al nostro teatro? Il vecchio Andreini coi *Dialoghi del Capitano Spavento*, Flaminio Scala col *Teatro delle favole rappresentative*, Pier Maria Cecchini coi *Frutti delle Comedie*, Gio. Donato Lombardo, il bitontino, col *Prato dei Prologhi*, Domenico Bruni colle *Fatiche comiche* e i *Dialoghi scenici* per *Flaminia*, *Delia*, *Valeria*, *Lavinia*, *Celia*; Nicolò Barbieri colla *Supplica*, Riccoboni colla *Storia del teatro italiano*, e, avanti a tutti per la importanza storica, Francesco Bartoli con le *Notizie istoriche de' Comici?*

E per uscir dall'opere sul teatro e pel teatro, a' versi dell'Armani non abbiam noi da aggiungere quelli di Isabella Andreini, di Adriano Valerini, di Jacopo Fidenzi, di Brigida Fedeli, di Marco Antonio Romagnesi, di Leopoldo Scherli e di tanti altri? E per uscir dall'opera di poesia, non citerem noi, fra i tanti scritti di comici, *Le bellezze di Verona* di esso Valerini, il *Compendio istorico e il Teatro eroico e politico de' governi dei vicerè del Regno di Napoli* di Domenico Antonio Parrino, le *Scritture, sculture, architetture della città di Rovigo* del Bartoli, e per dir anche de' nostri tempi, la *Storia di Perugia* di Luigi Bonazzi? E non abbiam pur oggi, fra essi, artisti egregi della penna e del pennello, quali Cesare Dondini, Ciro Galvani, Ruggero Ruggeri?

Or adunque, dai grandi animatori della comedia improvvisa, da quella varia, infinita schiera di artisti, che dai tipi fondamentali del teatro italiano trasser fuori, modificati o trasformati, arrotondati o esagerati, centinaia di tipi; e dai grandi animatori moderni di tutta la vasta opera comica, drammatica, tragica, da Shakespeare ad Alfieri, da Goldoni a Dumas figlio, a Ibsen, Sudermann, Donnay, Giacosa, Praga, Rovetta, Bracco, D'Annunzio, ... beniamini del pubblico, degli scrittori, dei monarchi; da essi, dico, dovean logicamente scrittori egregi trarre alcune delle loro ispirazioni quali il Tasso, il Du Ryer, il Marini, il Chiabrera, l'Achillini, l'Ingegneri, il Lamartine, il Sully Prudhomme, il D'Annunzio; e da essi trar le loro ispirazioni gli artisti, che ne eternarono le sembianze, gli atteggiamenti, i costumi con l'opera del bulino, del pennello, della plastica, del telaio.

E per dir subito de' ritratti, citerò fra i tanti quelli di Francesco Andreini *Capitano Spavento* di Abramo Tumermann e di Bernardino Poccetti; di Isabella Andreini del Saideler; di Giovan Battista Andreini del Bassani; di Virginia Andreini, *Florinda*, di Alessandro Allori; di Giovanni Gabrielli, *Sivello*, di Agostino Caracci; quelli di Angelo

Costantini, *Mezzettino*, dovuti alcuni alla matita e al pennello di Watteau, uno al pennello d'ignoto, in atto di danzare, e un altro a quello di De Troy, superbamente inciso dal Vermeulen il 1694. Poi quelli dell'*Arlecchino* Bertinazzi di De Lorme e d'ignoto; dell'*Arlecchino* Vicentini e di Elena Balletti, *Silvia*, di De La Tour; di Tiberio Fiorilli, *Scaramuccia*, di Habert, della Rimboccoli di Patas; dell'*Arlecchino* Gherardi di Vivien; dell'*Arlecchino* Biancolelli di Ferdinand, superbamente inciso dallo Habert; di Luigi Vestri di Bartolini, di Adelaide Ristori di Ary Scheffer, di Eleonora Duse di Lenbach, di Rousoff, di Zerritsch.

Venendo ora all'opera varia e vastissima di pittura e d'incisione sul teatro italiano, di questa specialmente, alla quale si dedicarono con lavoro febbrile, direi quasi con febbrile emulazione, i più provetti artisti del mondo, citerò subito con la scorta di Maurizio Sand, un quadro di Porbus del 1572 che ho già buona speranza di rintracciare, nel quale son raffigurati a un ballo della Corte di Carlo IX i varî personaggi nel costume, ciascuno, di un tipo della Comedia italiana: *Scaramuccia*, è il Duca di Guisa; *Arlecchino* il Duca di Anjou; *Pantalone* il Cardinal di Lorena; *Colombina* Caterina de' Medici, e *Brighella* il Cristianissimo Re. A questo, in ordine cronologico, tengon dietro le pitture a buon fresco che fasciano il soffitto della camera da letto di Guglielmo V, e adornan la scala conosciuta giusto appunto col nome di Scala de' matti o de' buffoni (*Narrentreppe*) nel Castello di Trausnitz, in cui quel monarca volle figurate le scene più comiche e svariate della Comedia dell'Arte, e molto probabilmente di quella rappresentata da Orlando di Lasso, Giovan Battista Scolari e Massimo Troiano, a perenne ricordo della grande giocondità regnata fino a mezzo il 1575 alla Corte di Landshut. Abbiam dopo un quadro di ignoto esistente nel Museo della città di Parigi (*Carnavalet*), nel quale è raffigurata una scena dei *Gelosi* col *Magnifico* e uno *Zanni*, *Isabella*, *Orazio*, *Ottavio*, la *Serva*: preziosissima tela ricca d'interesse pei costumi e fors'anche pei ritratti stessi degli artisti, giacchè presumibilmente nel *Pantalone* e nello *Zanni* si nascondono il celebre Giulio Pasquati e il non men celebre Gabriele Panzanini, *Francatrippe*, più noto col semplice nome di Gabriele da Bologna: nella *donna* la famosissima Andreini, nei *due innamorati* Orazio Nobili e Adriano Valerini, *Aurelio*: nella *Serva* Silva Roncagli, *Franceschina*.

A questo de' *Gelosi* fa seguito il famoso quadro de' buffoni francesi e italiani che è nel Museo della Comedia francese a Parigi, in cui sono da un lato i principali tipi della Comedia francese con a

capo Molière, e dall'altro quelli della Comedia italiana: *Scaramuccia*, *Trivellino*, *Arlecchino*, *Brighella*, *Dottore*, *Pulcinella*.

Dopo le quali pitture ecco finalmente apparire i quattro artisti Pater, Lancret, Gillot, Watteau, di cui gli ultimi due trassero le loro migliori ispirazioni dalle maschere della Comedia italiana, condottovi il secondo dal primo, che gli fu amico e maestro, e che poi, abbandonato il pennello per il bulino, illustrò in incomparabili scene e figure le maschere del nostro teatro, di cui, dell'Arlecchino specialmente, tramandò con sentimento profondo le artistiche movenze.

Il Watteau, oltre alle scene di fantasia della Comedia italiana, dipinte con quella sua inimitabile eleganza, ci ha lasciato come caro ricordo una quantità di ritratti, i quali tutti, purtroppo, non è dato identificare.

Degli incisori il primo posto va dato senza dubbio a Giacomo Callot, il quale, sebben posteriore a Giulio Goltz, che nel libro dei costumi di Giacomo Boissard ci lasciò un'imagine assai viva del *Pantalone* e dello *Zanni*, e a Pietro Bertelli, che nella seconda parte dei suoi *diversarum nationum habitus*, illustrò una serie di maschere quali il *Magnifico*, lo *Zanni*, *Pascariello*, *Francatrippe*, *Burattino*, *Graziano*, la *Ruffiana*, il *Ferrarese*, la *Cingana*, ci ha dato, prima, tre splendidi tipi di formato grande in-8° della Comedia italiana: *Pantalone*, *Zane*, *Ottavio*; poi, quarantotto deliziosi buffoni in piccolissimo formato in cui par tutto trasfuso lo spirito dell'artista, danzanti, duellanti, lazzeggianti a coppia a coppia, e intitolati i *Balli di Sfessania*, che sono un vero tesoro per l'istoria del nostro teatro popolare. Magnifiche sono le tre serie assai rare, inventate ed incise da Gherardo Giuseppe Xavery sul finire del secolo XVII, e pubblicate in Amsterdam da Pietro Schenk. Esse comprendono quarantotto incisioni in-4° grande di scene di Comedia dell'arte, in cui non so bene se ammirar più la ricchezza della fantasia o la eleganza del disegno, o la forza del sentimento, o la finezza del bulino. La prima parte comprende sedici scene d'amore a due soli personaggi: la seconda sedici scene della vita intima di Arlecchino, delle quali sono attori *Arlecchino*, il *Dottore*, *Mezzettino*, *Scaramuccia*, *Colombina*, *Cassandro*: e la terza sedici scene di maschere danzanti, saltanti, volanti, capriolanti sulla corda, nel cerchio: suonanti violino e ghironda, con atteggiamenti de' più bizzarri, de' più acrobatici, de' più, direi, inverosimili. Metterò per ultimo degli antichi il nome di Bonnart, infaticabile riproduttore di maschere e scene della Comedia italiana, illustratore grazioso del Teatro italiano di Evaristo

Gherardi, e non men grazioso di quello della *Fiera* e dell'*Opera Comica* di Lesage e di Orneval.

A questi illustratori specialisti va poi congiunta la bella schiera di artisti di ogni tempo e di ogni paese, che ci diedero incisioni staccate, rappresentanti o un personaggio, o una scena; o anche, talvolta, qualche piccola serie di otto o dieci stampe, tra cui una di Vienna del secolo scorso, incisa da Probst, rappresentante le scene più bizzarre di una Comedia dell'arte, una di ignoto, una tedesca, del secolo XVIII con leggenda latina, rappresentante le maschere principali; e una, curiosa, rarissima, a colori, che comprende dieci maschere a cavallo di formato in-8° grande, senza nome d'autore, nè data; ma tedesca anche essa del secolo XVIII con testo latino e tedesco. Aggiungiamo ora della prima metà del secolo XIX il gran numero delle litografie; e della seconda metà il numero infinito delle fotografie: aggiungiamo alla produzione letteraria e a questa del pennello, della matita e del bulino, la produzione della plastica e del telaio che comprende i marmi, le terre cotte, le scolture in legno, le porcellane di Sassonia, di Capodimonte, di Sèvres, ricche di statuette bianche e colorate, di maschere italiane di ogni specie; e le Faenze di ogni tempo e di ogni paese; e gli arazzi fastosi e innumerevoli, tra i quali ricordo i due de lMuseo civico di Monaco in Baviera, rappresentanti gozzoviglie veneziane con maschere grandi al naturale, maravigliose di sentimento, di disegno, di colorito; e aggiungiamo finalmente i costumi e gli ornamenti e i doni degli artisti di ogni tempo e di ogni sorta, e avremo una storia documentata, direi quasi in azione, del teatro italiano.

Ahimè! di moltissime cose non riman più che un accenno fuggevole sui libri; e di moltissime neppur quello. E la idea del Museo drammatico mi nacque appunto col profondo rammarico di vedere tante preziose memorie disperse e distrutte.

Tristano Martinelli, il celebre Arlecchino, fiorito tra il cadere del secolo XVI e il cominciare del XVII, che non lasciava nulla d'intentato pel sollecito mantenimento d'ogni promessa che gli veniva fatta, pubblicò un libro in-4° per ottenere dal Re e dalla Regina di Francia una promessa collana con medaglia d'oro. Egli se la cavò a dir vero con molto spirito arlecchinesco, poichè delle *settanta* pagine di cui si compone codesta operetta delle *Composition de Rhétorique*, *nove* soltanto hanno qualche preziosa illustrazione in legno di maschere, e qualche poesia, talvolta di un solo distico, e sempre sullo stesso argomento, tra cui l'ultima, la più curiosa ed importante, rinnova la domanda della col-

lana e della medaglia, infiorata dalle lodi a Re Enrico per la resa di Montmélian.

> Vient, void et vince, el grand Cesar Roman,
> Così ha faict Henry Roy de Bourbon,
> qu'a prins la Bressa, le Fort et Mommeillan
> plus facilment, que manger macaron.
> A moy, qui suis Arlequin Sauoian,
> me semble bien qu'Henry a grand reson
> de far que Carlo li tienna parole
> de luy rendre Salux et Carmagnole.
> Que venga la verole
> a son conseil, qui l'a mal conseillé,
> qu'est causa qu'Arlequin est ruiné.
> Ah, sacra Majesté,
> Fais moy doner tout astheure pour streina
> la medaglia, attachée a una grossa chaina.

Dove, ahimè, saran finite e medaglia e catena, che il Re finalmente donò all'Arlecchino, più famigliare che servitor della Corte?

Quando Carlo Cantù, il celebre Buffetto al servizio del Serenissimo di Parma, si recò il 1645 a Parigi per invito della Regina di Francia con Menghino figliuolo di sua moglie Isabella vedova Biancolelli, fanciullo allora di otto anni che poi divenne l'incomparabile *Dominique*, s'ebbe nei primi due giorni il regalo di tre vestiti di non ordinaria bellezza; ed uno bellissimo n'ebbe pure il ragazzo. In quale stamberga di rigattiere avranno essi finito? E qual fine avrà fatto il ritratto della fidanzata Biancolelli, donato in un bellissimo scatolino d'argento a esso Cantù? E quale l'altro ritratto di lei a olio, raffigurata in abito cittadino con in mano un paniere, ov'eran due colombe, allusione al suo nome teatrale di Colombina, che il figlio Domenico costudiva con figlial devozione in una sua casetta nel villaggio di Brière? Quale la famosa chitarra dello Scaramuccia Fiorilli, il più celebre dei comici italiani, illustratori della Comedia dell'arte, con la quale s'accompagnava le deliziose canzonette nell'*Uomo*, il *Cane* e il *Pappagallo*, e che lasciò morendo al suo medico? E il magnifico abito di velluto nero tutto guarnito di sementa di perle, e la bellissima armatura ch'egli ebbe in dono dal Duca di Mantova? E quel paio di occhiali che gli servì quasi sessant'anni, e ch'egli donò al suo chirurgo? E la medaglia coniata alla divina Isabella Andreini? E tutto il patrimonio degli abbigliamenti, che sarebbe il più gran contributo alla storia del costume a teatro?... Se dell'arte del comico, che è fra le più nobili e le più grandi di tutte le arti, come quella che in un attimo

dà le sensazioni più profonde a una moltitudine pendente estatica dalle labbra o dal gesto di un uomo o di una donna, non rimane più traccia, fuorchè nella fredda, pallida notizia tramandataci oralmente da' contemporanei, che va poi attenuandosi, alterandosi, transformandosi nel suo passar di bocca in bocca, di generazione in generazione, perchè non serberem noi raccolte in un tempio sacrato alla storia di quell'arte le memorie di coloro, davanti a' quali e noi e i nostri avi palpitammo, e palpiteranno i nostri nipoti tornando a vivere con essi, rievocando nella nostra mente le grandi ore godute per virtù del loro genio, o ricostruendo nella nostra fantasia quelle godute da' nostri antichi? Se la indifferenza di essi trascinò con l'ala inesorabile del tempo gran parte di quelle memorie nell'oblio, moltissime ancor ne rimangono ad attestare la grandezza nostra nel regno del teatro. Nei vent'anni ch'io vo accarezzando l'idea del Museo dell'arte drammatica italiana, al quale io volsi e volgerò come a diletto figliolo ogni mia cura amorosa, ogni paterna sollecitudine a crescerlo fiorente e gagliardo, ho raccolto:

1° Circa duemila volumi di pura storia del teatro italiano, escluse naturalmente le comedie, tranne le poche antiche, che hanno una speciale importanza storica, sia per le persone che vi agiscono o le rappresentano, come ad esempio: *La Cingana* di Gigio Arthemio Giancarli, *La Pirlonea* di Lazaro Agostin Cotta, *Las Spagnolas* di Andrea Calmo col nome di Scarpella Bergamasco, *Pimpinella* di Cornelio Lanci, *Li buffoni* di Margherita Costa, ecc., ecc., sia perchè dovute a penna di comici come *Con chi vengo vengo* e *Di bene in meglio* di Angiola d'Orso, *Angelica* del Capitan Cocodrillo Fabrizio di Fornaris, *L'amor giusto* e *La cortesia di Leone e di Ruggero con la morte di Rodomonte* del Capitan Matamoros Silvio Fiorillo, *L'inganno fortunato* ovvero *l'Amata aborrita* di Brigida Bianchi, *Il Nerone* di Nicolò Biancolelli, *La bella brutta* di Orsola Biancolelli, ecc., ecc.

2° Migliaia di programmi a stampa di ogni tempo; e un migliaio circa di stampe, fra cui oltre duecento ne' migliori esemplari, ricche di margine e fresche di prove, dei grandi artefici del bulino, quali Callot, Gillot, Duflos, Crepy, Schmidt, Cochin, Bonnart, dai quadri di De La Tour, Pater, Lancret, Watteau, senza contare naturalmente nè i manifesti istoriati, nè le migliaia di stampe tratte da' giornali illustrati di ogni età.

3° Oltre a duemila fotografie di ogni paese e di ogni dimensione, tra cui quelle dei quadri, delle statue e de' libri esistenti nelle pinacoteche e biblioteche forastiere, la maggior parte delle quali fatte espressamente per la mia raccolta.

4° Pitture e disegni originali fra cui il ritratto dal vero di Carlo Goldoni (forse del Longhi?) ch'egli donò alla famiglia Conio; lo studio in gran dimensione del sipario di Pisa di Annibale Gatti: « Goldoni che legge una comedia a una adunanza di Arcadi »; il ritratto a olio dal vero di Maddalena Pelzet, di Signorini padre; il sipario del teatro Duse di Padova in cui è raffigurato Luigi, nonno di Eleonora, in costume di Giacometto, che subentra glorioso alle antiche maschere, circondato dai figli e dalle figlie, dai generi e dalle nuore, ritratti dal vero, e in abito tutti di teatro; quattro grandi tempere originali e curiosissime di Pietro Ghezzi, rappresentanti scene di maschere italiane; il ritratto di Enrico Ristori, fratello di Adelaide e suo buon compagno d'arte, un dei più pregiati lavori del Moradei; varie tele di scene intime di Arlecchini del 1700, forse del Longhi, forse del Ferretti; un ritratto a matita dal vero di Antonio Morrocchesi del Giorgetti; ritratti moderni a olio, disegni e acquerelli di Andreotti, Calosci, Massani, Majani, Fabbi, Ravazzi, Reynolds, Costetti, Covelli, Sartoni; una quantità di piccoli quadretti di maschere del sei e settecento a olio, in iscagliola, in cera, e persino in margheritine; e una quantità di piccoli preziosi ricordi di statuine, marionette, medaglie, piatti, tabacchiere, anelli, ventagli, vasi e miniature;.....

5° E finalmente oltre un migliaio di lettere, tra cui molte dei secoli XVII e XVIII di Costantini, d'Orso, Gabrielli, Gaggi, Grisanti, Nelli, Camerani, Vitalba, capitanate, se così posso dire, da una magnifica e liberissima dell'Arlecchino Martinelli del 1612 alla Regina di Francia, di tre pagine in-4° grande, completa dell'indirizzo, recuperata dalla Casa Charavay di Parigi; e moltissime de' più celebrati attori e autori del secolo XIX, quali, per esempio, i Modena padre e figlio, Nicolini, Belli-Blanes, Codebò, Domeniconi, la Bettini, la Pelzet, l'Internari, la Fusarini, e giù giù fino a Eleonora Duse, con grandissima parte della corrispondenza artistica della Reale Compagnia Sarda in cui figuran lettere importantissime di Francesco Augusto Bon, di Anna Bazzi, di Rosina Romagnoli, di Gaetana e Giovannina Rosa, di Luigi Vestri, di Luigi Taddei e della Robotti e dei Gattinelli e dei Dondini e di Pieri e di Rossi e di Peracchi e di tutta la numerosa schiera che fu al servizio del Re di Sardegna dal '21 al '55.

Il Comitato generale dell'Esposizione di Torino del 1898, alla quale avevo mandato un saggio della mia raccolta, incoraggiò l'opera mia, accordandole la massima delle ricompense: il diploma d'onore e di benemerenza. Andatala poi sempre più allargando, e anche direi con passione ognor più febbrile, quasi vertiginosa; e reputando omai arri-

vato il momento della vagheggiata fondazione del Museo dell'Arte drammatica Italiana, volli, a togliermi ogni paura di illusione, rivolgermi a due egregi uomini in Firenze: Pasquale Nerino Ferri del Gabinetto dei disegni e delle stampe della Real galleria degli Uffizi, e Bartolomeo Podestà preposto nella Biblioteca Nazionale di Firenze ai manoscritti e alle edizioni pregiate.

Il primo, fra le altre cose, mi scriveva:

« Se, com' Ella ebbe a dichiararmi, per mettere insieme una così notevole quantità di stampe, di cui alcune della più grande rarità, le sono occorsi ben venti anni di continue ricerche e spese rilevanti, Ella in oggi à la invidiabile soddisfazione di possedere una raccolta unica nel suo genere, e di cui nessun pubblico museo può vantare l'uguale. Ci voleva davvero tutta la sua ben nota attività e tutta la sua fervida passione verso la nobile arte da lei professata per raggiungere un così splendido risultato!

« Nella rapida scorsa da me data alle due voluminose cartelle, ò potuto ammirare delle stampe pregevolissime, non solo dal punto di vista artistico, ma altresì per freschezza di prova e per l'ottima conservazione. Ciò dimostra come la scelta sia stata fatta con fine discernimento di un esperto conoscitore ».

E il secondo:

« Dopo la visita deliziosa fatta a quel suo Museo teatrale, che Ella seppe formare con tanto amore, e permetta che anche a dispetto della di lei modestia, aggiunga, con tanta sapienza, io sono tornato a casa come sbalordito. Io non so davvero spiegarmi in qual modo siansi potute raccogliere da luoghi diversi preziosità di ogni tempo e in ogni tempo e in ogni genere per la Storia del Teatro: ritratti incisi e dipinti, caricature disegnate e plasmate, scene, costumi, attrezzi, libri, autografi; e il tutto poi di una conservazione meravigliosa.

« E limitandomi ai libri, dei quali almeno dovrei alcun poco intendermi costrettovi dall'arte o mestiere che sia, non so davvero da dove Ella riuscisse a stanarne certuni, che io avrei addirittura ritenuto introvabili; senza dire poi che nel maggior numero sono rari e pregevoli, quasi sempre in esemplare perfetto, e sempre completo.

« La qual cosa è da considerarsi maggiormente in libri ed opuscoli di simil genere per solito non tenuti in gran conto, allorchè furono pubblicati.

« Avrei voluto qui citarle alcuno dei volumi che a me lasciarono impressione più viva, ma nel richiamarli alla mente, succedeva proprio come delle ciliege; uno tirava l'altro; e avrei finito per rifarle quasi il catalogo.

« Non so tacerle però che dopo aver veduto gli oggetti del suo interessante Museo, spesso m'avviene di imaginarli già tutti ben disposti nell'ordine ch'Ella solo saprebbe dar loro. E allora penso che un individuo il quale vi si aggirasse attorno potrebbe apprendere, per così dire, la storia del teatro anche senza dover ricorrere ai libri. E così, di sogno in sogno, raggiunto l'ideale, arrivo a concludere, che per evitare possa essere un giorno la bella raccolta o scissa o dispersa, dovrebbe trovare sede in Italia decorosa e sicura presso un pubblico istituto, in modo da rendere agli studî tutti quei servigi di cui è capace. Ma non saprei imaginare un custode più degno di chi l'ha iniziata e condotta innanzi così felicemente, e potrebbe accrescerla, quando se ne presentasse l'occasione, con pari perseveranza ed amore ».

Ora adunque io credo che una solida base del gran monumento che io vorrei innalzato all'arte nostra, ci sia. E le offerte dei privati? I lasciti degli stessi artisti? Se noi potessimo alla protezione materiale e morale del Governo aggiunger quella della nostra grande trinità artistica, non avremmo già il museo nel più largo senso della parola? E rivolgendo in mente queste cose io pensava: « Povere testimonianze di tanta gloria, sarete anche voi destinate a perire? Una, due generazioni fors'anco serberanno il culto delle memorie: e poi?

« Se alcuno prima di me avesse pensato di sottrarvi dalla miseranda fine che vi è serbata, avremmo noi deplorato colla più profonda delle amarezze che la malvagità cieca di malfattori senza nome, distruggesse or non è molto le maggiori reliquie artistiche del glorioso nostro Tommaso Salvini? ».

E così pensando, io mi volsi d'un tratto, animato da una grande speranza, alla signora Evelina Modigliani figliuola ed erede di Ernesto Rossi, perchè mi aiutasse a toccare il culmine sospirato.

Ed ecco la risposta della gentile donna:

« Vorrei aver potuto prima dar alla sua lusinghiera e affettuosa domanda sicura risposta, ma pur troppo solo oggi lo posso.

« Come già ebbi a notificarle anche a voce, avrei volentieri secondata la sua richiesta, cioè che io donassi la collezione dei ricordi artistici di Ernesto Rossi, mio padre, al *Museo nazionale artistico teatrale* che Ella saggiamente ha proposto al Governo Italiano di istituire in Roma.

« Certamente quei ricordi troverebbero in tal Museo un degno posto e contribuirebbero a dimostrare alle nuove generazioni di quanta gloria rifulse nella seconda metà del secolo scorso l'arte italiana. Ma un sentimento figliale mi trattiene dall'aderire sul momento alla sua di-

manda, perchè non so distaccarmi da quegli oggetti che al mio cuore parlano di mio padre nel modo più caro, perchè ricordano i suoi trionfi d'artista e l'ammirazione che seppe conseguire tanto in Italia quanto in lontani paesi.

« A questo mio sentimento si aggiunge il desiderio da mio Padre manifestato più volte in vita, e poi col suo testamento, nel quale ha dichiarato di volere che la collezione dei suoi ricordi artistici sia, finchè ciò è possibile, conservata dai suoi eredi.

« Ma poichè d'altra parte considero che dopo la mia morte, e dopo un numero più o meno lungo di anni, quella conservazione nella casa dei miei eredi, può divenire meno agevole e forse legalmente parlando meno sicura, perciò Le dichiaro che sono disposta a provvedere, affinchè dopo la mia morte quella collezione venga, non donata, ma a titolo di deposito consegnata al Museo che si fosse istituito in Roma, e nel quale la mancanza dei ricordi artistici di Ernesto Rossi costituirebbe una deplorevole lacuna nella storia dell'arte drammatica moderna.

« In tal modo verranno ad esser conciliati i miei sentimenti di figlia, i desideri di mio padre e le giuste esigenze dell'arte ».

Tommaso Salvini, al quale manifestai una mia idea fissa di mostrare in detto Museo, fra le tante cose, le figure dei maggiori artisti nelle loro sembianze perfette, e, possibilmente, cogli stessi vestiti che essi indossarono su la scena, mi rispose: « Carissimo Rasi: Avevo già ammirato con orgoglio di artista il saggio della tua preziosa raccolta drammatica che inviasti alla Esposizione di Torino ed alla quale il Comitato promotore volle giustamente assegnare una sala speciale; e mi rallegrava il pensiero che tu un giorno potessi riuscire a mandare ad effetto il disegno che con tanto fervore mi manifestasti, di dare all'Italia un Museo dell'arte nostra.

« Oggi che la raccolta si è di tanto accresciuta e potrebbe essere già di per sè una mostra interessantissima, tu sei invitato a svolgere al Congresso storico internazionale il tema della costituzione di esso, e ti rivolgi a me chiedendo il mio concorso, e spiegandomi anche le tue idee principali sul maggiore allettamento che detto Museo dovrebbe avere; ed io, facendo plauso a coteste idee, ti rispondo subito, che, non appena il Museo sia costituito, sarò lieto di mettere a tua disposizione gli abbigliamenti completi della *Zaira*, dell'*Otello*, della *Morte Civile* e di *Saul*; vale a dire di quei personaggi, che furono maggiormente apprezzati dal pubblico.

« Sono sicuro che molto ancora ti verrà offerto. Quando la cosa

sia iniziata, tutta l'arte imiterà il mio esempio, per aiutarti validamente a realizzare come si devè il tuo bel progetto.

« Credimi ecc. ecc. ».

E la veneranda Ristori:

« Ella vuole la mia adesione alla sua idea di fondare un Museo dell'arte drammatica italiana? Io vi fo plauso entusiasticamente.

« I ricordi di Gustavo Modena, di Salvini, di Rossi, della Marchionni non debbono, nè possono andar dispersi. Vi sono collegate troppe reminiscenze di tempi dolorosi e tristi per l'Italia, ma gloriosi per l'arte nostra.

« In quanto a me, contribuirò molto volentieri all'incremento del Museo con alcuni degli oggetti che io ho adoperato nelle interpretazioni di drammi e di tragedie.

« Mi auguro che il Governo faccia buon viso alla sua proposta, e che fra poco il progetto possa essere un fatto compiuto ».

A questo punto, Signore e Signori, io credo di poter dire veramente che noi abbiamo assai più d'una solida base.

E credo che di tutti i musei questo drammatico sarebbe il solo, il quale assumerebbe e interesse e carattere internazionali, pei grandi intimi rapporti appunto che i comici nostri ebbero ed hanno ancora con gli scrittori, gli artisti, e le Corti del mondo.

E credo che, mentre ciascun museo o antropologico, o fisiologico, o indiano, o etrusco, o del Risorgimento, o di Storia naturale, o delle Armi, o delle Arti può interessare più specialmente una certa classe di persone, questo del teatro di prosa interesserebbe tutte le classi per quella amorosa, immediata corrispondenza che è tra pubblico ed attore. E mentre il popolo si ferma più che con ammirazione, con incosciente stupefazione davanti alle tele ed a' marmi de' maestri più famosi: di Donatello e di Michelangelo, di Perugino e di Raffaello, di Tiziano e del Veronese, di Andrea del Sarto e di Domenichino, davanti alle antiche memorie della scena, qualunque esse sieno, a qualunque classe il popolo appartenga, riproverebbe le antiche sensazioni; chè in nessun museo come in questo, anzi oserei affermare in questo solo, troverebber posto accanto alle gloriose memorie dei grandi, con eguale interesse, con eguale importanza, le modeste e meste memorie di coloro, che, troppo spesso disprezzati e sbeffeggiati, trascinaron la vita di paese in paese, accettando più volte all'ingresso del loro teatro (una sala di locanda, o una baracca in mezzo a una piazza) cibo invece di denaro, in compenso di una rappresentazione di Amleto; il cui abito di velluto, Dio sa di quale

epoca, rattoppato, logorato dal tempo cascava a brandelli; di coloro in cui bimbi e bimbe di dodici o tredici anni, o vecchie di sessanta recitaron le Francesche e le Pie e le Giuliette e gli Otelli davanti a povere moltitudini, nella verginità del loro cuore e della loro mente singhiozzanti d'angoscia o frementi d'ira; di coloro, di mezzo ai quali, irraggiati dal sole della grande arte, uscirono, per citarne alcuni, Letizia Fusarini, Antonietta Robotti, Ermete Zacconi, Eleonora Duse.

XVII.

TEATRO E MUSICA IN ROMA NEL SECONDO QUARTO DEL SECOLO XIX. (1825-50).

Comunicazione del prof. GIUSEPPE RADICIOTTI.

PARTE PRIMA.

Condizioni del teatro e della cultura musicale in Roma nel secondo quarto del secolo XIX (1825-50).

I.

I teatri di Roma nel secondo quarto del secolo XIX: classificazione; durata delle stagioni; *l'appaltino*; opere nuove scritte da celebri maestri per le scene romane; genere di musica allora prevalente.

Nel secondo quarto del secolo XIX Roma possedeva tre principali teatri: l'*Apollo* o *Tordinona*, l'*Argentina* e il *Valle*; il primo destinato all'opera seria con suntuoso ballo, l'altro all'opera seria e buffa con ballo di mezzo carattere, il terzo all'opera buffa con intermezzi di rappresentazioni drammatiche. Dei secondarî, l'*Alibert*, teatro della nobiltà nel secolo XVIII, ma fin dai primi anni del seguente già ridotto in pessimo stato, era, ai tempi di cui ci occupiamo, utilizzato per festini e mediocri spettacoli; il *Corea* aprivasi a compagnie equestri e drammatiche di second'ordine; il *Capranica* era per lo più riserbato alle marionette; il *Metastasio*, sorto nel 1840 su le rovine del *Pallacorda*, prima di divenire la scena preferita della maschera napoletana, ebbe, come teatro di prosa, un periodo di qualche importanza: vide muovere i primi passi nell'arte Adelaide Ristori, e applaudì, già celebre, Gustavo Modena.

Il *Valle* era il teatro che a quei tempi tenevasi in maggiore attività, poichè schiudeva i suoi battenti in carnevale, in primavera e in autunno; mentre l'*Argentina* allestiva spettacoli una stagione e, talvolta, due all'anno, e l'*Apollo* costantemente una sola (1).

E il *Valle* era, non pure il più attivo, ma anche il più ricco di novità melodrammatiche. Su le sue scene comparivano ogni anno due o tre opere, o farse, scritte a bella posta per esse (2), e parecchie altre nuove per Roma; il pubblico non tenevasi pago dei soli spartiti di repertorio. Se non che, per soddisfare con poca spesa quella brama di novità, gl'impresarî si rivolgevano assai di sovente a medriocri maestri o a giovani che si cimentavano per la prima o seconda volta nell'arringo teatrale; onde breve è la serie delle opere nuove composte, in questo periodo, per le scene romane da maestri già saliti in fama più o meno grande (3); ed anche di queste solo due del Donizetti, una del Coppola, una del Ricci ed una del Verdi si mantennero per qualche anno nel repertorio dei teatri italiani; nessuna ebbe tanta forza vitale da resistere alle ingiurie del tempo.

Non parlo poi delle altre scritte da minori maestri: libretti orribili, musica tracciata sulla falsariga del Rossini, o piuttosto su quella

(1) Quasi sempre di carnevale. La sera dell'apertura del « Nobile teatro di Apollo », il prelato governatore di Roma offriva agli *apocati* dei palchi del secondo e terzo ordine un sontuoso rinfresco nel palco della deputazione. La stagione carnevalesca soleva cominciare in tutti i teatri la sera di S. Stefano, la primaverile ai primi di aprile, e l'autunnale ai primi di settembre (per consueto il 9 o il 10). Di primavera al *Valle*, e di autunno al *Valle* o all'*Argentina*, l'impresario aggiungeva il più delle volte, al numero delle rappresentazioni stabilite nell'appalto, un'appendice di 20 o 25 altre; quest'appendice, chiamato *appaltino*, prolungava così lo spettacolo primaverile sin oltre alla metà di giugno e talvolta anche alla metà di luglio, e quello autunnale sino alla fine di novembre. L'ultima rappresentazione della stagione era diurna.

(2) Una volta, e precisamente nel 1827, vi si rappresentarono ben cinque melodrammi nuovi (V. la seconda parte di questo lavoro: *Cronologia aneddotica degli spettacoli; — Valle*, 1827).

(3) Scrissero per il *Valle*: il Donizetti, *L'aio nell'imbarazzo* (carnev. 1824), *Olivo e Pasquale* (carnev. 1827), *Il furioso* (carnev. 1833) e *Torquato Tasso* (autunno 1833); Luigi Ricci, *L'Orfanella di Ginevra* (autunno 1829), *Il Sonnambulo* (carnev. 1830) e *Chi dura vince* (carnev. 1835); il Coppola, *La pazza per amore* (carnev. 1835) e *Il folletto* (primavera 1843); — per l'*Argentina*: il Carafa, *Eufemio da Messina* (carnev. 1823); il Mercadante, *Gli amici di Siracusa* (carnev. 1824); il Verdi, *I due Foscari* (autunno 1844) e *La battaglia di Legnano* (carnev. 1849); — per l'*Apollo*: Luigi Ricci, *Fernando Cortez* (carnev. 1830); il Pacini, *Il Corsaro* (carnev. 1831) e *Furio Camillo* (carnev. 1840); il Donizetti, *Adelia* (carnev. 1841).

dei suoi imitatori, povere d'invenzione, trasandate nella forma. E nondimeno, incredibile a dirsi, molte di queste ed altre del medesimo stampo trovarono presso il pubblico benevola e talora anche festosa accoglienza!

II.

Orchestre; cori; decorazioni; abbigliamento degli attori.

Le orchestre, composte di sonatori che, per lo più, durante il giorno, esercitavano un mestiere, erano poco numerose e tutt'altro che inappuntabili.

« L'orchestra » — così Ettore Berlioz, che dimorò in Roma, come pensionario dell'Accademia di Francia, dall'ottobre del 1830 al maggio del 1832 — « maestosa e formidabile, presso a poco, come l'esercito del principe di Monaco, possiede, senza eccezione, tutte le qualità che si chiamano ordinariamente difetti. Al teatro *Valle* i violoncelli sono in numero di ...... uno (¹), e quest'uno è un orefice, più fortunato d'un suo collega, obbligato, per vivere, a rimpagliar sedie » (²).

Anche il Despréaux, musicista francese, non sospetto di esagerazione, biasima le orchestre del *Valle* e dell'*Argentina*: « L'esecuzione della *Zelmira* (al *Valle*) era senza effetto e senza vigore nell'orchestra, nei cori, che talvolta stonavano, e nei cantanti... Il *solo* del corno inglese nel ritornello e nell'accompagnamento della prima *aria* di *Zelmira* era una cosa incredibile; sembrava che il sonatore soffiasse dentro una coloquintida » (³). E, parlando dell'Argentina: « Quale orchestra! Questa Roma, in altri tempi sì famosa, è ora a buon diritto giudicata dagli stessi Italiani la tomba della musica » (⁴).

Così il Mendelssohn: « È incredibile quanto siano cattive le orchestre; mancano propriamente i musicisti e la giusta interpretazione. Ciascuno di quei pochi sonatori di violino ha il suo modo speciale

(¹) A quel tempo nei teatri d'Italia v'era l'abitudine di mettere in orchestra i violoncelli in numero minore od eguale a quello dei contrabassi.

(²) *Mémoires*. Paris, C. Levy, 1887, I, 239. — Il Valery, viaggiatore francese che si trovò in Roma contemporaneamente al Berlioz, aggiunge che i sonatori d'orchestra ricevevano *3 paoli* per sera (*Voyages historiques, littéraires etc. en Italie*. Paris, 1838, III, 180).

(³) *Revue musicale*. Paris, t. IV, sett.-ott. 1828.

(⁴) *Revue musicale*. Paris, t. V, p. 40, febbr. 1829.

di appostare l'istrumento e di attaccare con l'arco; gli istrumenti da fiato crescono o calano; le loro voci di mezzo sono una semplice decorazione, come siamo abituati a sentire nelle corti e forse neppure così: tutt'insieme una vera musica di gatti... Si potrebbe domandare, se si voglia o si possa pensare ad introdurre una riforma radicale, a mettere altre persone in orchestra e ad insegnare il tempo ai musicisti... ».

« Tutti però sono così indifferenti che non è neppure il caso di pensarvi. Io udii un a *solo* di flauto, in cui l'istrumento cresceva un quarto di tono; a me faceva venire il mal di denti, ma nessuno se ne accorgeva, anzi, quando alla fine si udì un trillo, tutti applaudirono » (1).

Eppure qualcuno se ne accorgeva; perchè, quando Alessandro Lanari, il re degl'impresarî, assunse l'appalto dell'*Apollo* nel carnevale del 1834, la *Rivista Teatrale* di Roma avvertì la differenza tra quello spettacolo e i soliti.

« Il Lanari » — così nel n. 10 dell'anno I — « ci diede orchestra in cui nulla restò a desiderare, sia numero, sia eccellenza di professori, sia perfezione d'accordo, sia chiaroscuro, *merce straniera nelle orchestre Tiberine*; ci diede vestiari ed abbigliamento, ci diede infine attori della più alta rinomanza » (2). E da quell'anno in poi si pretese e si ottenne che almeno il primo teatro di Roma fosse provvisto in ogni stagione di una buona orchestra.

Che dire poi della indisciplinatezza di certi « professori » e del loro poco rispetto verso il pubblico? Al *Valle*, per esempio, si permettevano di chiacchierare ad alta voce, di applaudire i cantanti, quando gli spettatori li biasimavano, di lasciare e riprendere di tanto in tanto il loro posto, traversando a cavalcioni la cancellata che divideva l'orchestra dalla platea (3).

Di quanti sonatori si componevano le orchestre dei teatri romani? I libretti ci han tramandati i soli nomi di coloro che sostenevano le parti principali: al *Valle* esse erano rappresentate da *un primo violino e direttore d'orchestra*, un concertino, un *primo violino dei se-*

(1) Mendelssohn, *Lettere, tradotte da Carlo Barassi*. Milano, 1895, I, p. 100 (Lettera del 17 gennaio 1831 da Roma alla famiglia).

(2) Lo stesso giornale, dieci anni appresso, si doleva che l'orchestra del *Valle* non offrisse « di che persuadere e dilettare; chè spesso è nave in gran tempesta, in balia di flutti e venti; e pare che ignorar voglia il magico effetto del *chiaro-scuro*, dei *pianissimo*, dei *crescendi a poco a poco* » (anno XII (1845), n. 16).

(3) *Rivista*, anno I (1834), n. 24.

condi, una *prima viola*, un *primo contrabasso*, un *primo violoncello*, un *primo oboè* e *corno inglese*, un *primo flauto ed ottavino*, un *primo clarino* e *quartino*, un *primo fagotto*, un *primo corno*, una *prima tromba* e un *primo trombone*. Per altro, da qualche manifesto e da notizie favoritemi dal venerando violinista Tullio Ramacciotti, rilevo che nel 1844 il numero dei sonatori, al *Valle*, giungeva a 37, all'*Argentina*, a 47, all'*Apollo*, nei primi anni del periodo di cui parlo, fluttuava tra i 30 e i 35, e, negli ultimi, tra i 40 e i 50. Il Ramacciotti ricorda sedici violini, quattro viole, due violoncelli, cinque contrabassi, due flauti (il primo dei quali eccellente, il Nicoletti), due oboè, due clarinetti (tra cui il Cruciani inappuntabile), due o quattro corni, due trombe, tre tromboni, un oficleide e i timpani; nell'esecuzione di alcune opere aggiungevansi la gran cassa, i piatti e il tamburo; qualche volta si usava l'arpa (la sig.ª De Rocchis) (¹). La direzione dell'orchestra del *Valle* era affidata ad un violinista romano: dal 1823 al 1832 tenne quel posto Giovanni Maria Pelliccia, buon suonatore, sebbene un po' « meschino nell'arco », preciso però e intonato; dal '32 al '49 Emilio Angelini, abilissimo leggitore e buon esecutore di musica classica, specie dei quartetti dell'Haydn e del Mozart e dei primi sei (op. 189) del Beethoven, capo d'orchestra di tanta perizia, da meritare la stima del Verdi, che potè sperimentarlo più volte (²).

Buoni direttori ebbe anche l'*Argentina*: Gaspare Stabilini, Francesco Venanzi, l'Angelini predetto e l'eccellente Alessandro Marziali. All'*Apollo* poi erano chiamati i migliori campioni del tempo: il Marziali, Giulio Cesare Ferrarini, Filippo Fioravanti, Giovanni Nostini e Niccolò De Giovanni, il Toscanini d'allora.

I cori erano proporzionati all'orchestra; i coristi variavano dai 20 ai 26 (³) e non sempre si segnalavano per affiatamento ed intonazione.

La parte decorativa rare volte era convenientemente curata. La pittura degli scenari, specie di quelli messi a servigio dei grandiosi

(¹) Più numerose ed abili erano le orchestre di alcuni altri teatri d'Italia, e in particolare quella del *S. Carlo* a Napoli, che le superava tutte, non solo per numero di sonatori (verso il 1830 si componeva di 50 persone) ma anche per affiatamento, espressione e calore (V. BERLIOZ, *Mémoires*, [Paris, C. Levy, 1887, II, p. 255-6]; KANDLER, *Stato attuale della musica in Napoli* [*Revue Music.*, Paris, t. IV, p. 51, 1828]; DESPRÉAUX [*Revue Music.* Paris, t. IV].

(²) Quando si trovò in Roma a concertare *I due Foscari* (1844), *La battaglia di Legnano* (1849), *Il Trovatore* (1853) e *Un ballo in maschera*. Con tutti i suoi meriti, l'Angelini morì senza una parola di rimpianto!

(³) All'*Apollo*, per l'esecuzione di qualche grande opera (per es. il *Guglielmo Tell*), il numero dei coristi si aumentava notevolmente.

balli dell'*Apollo*, veniva qualche volta commessa a valenti artisti, come il Venier ed il Ferri; ma quella degli altri teatri davasi ad eseguire a mediocri scenografi. Anzi, all'*Apollo* stesso lo scenografo Scarabellotto, per la rappresentazione del *Furio Camillo* del Pacini nel carnevale del 1840, dipinse il Campidoglio con la colonna di Foca e il tempio di Antonio e Faustina! [1].

L'abbigliamento degli attori era talvolta quanto di più goffo si possa immaginare. I cantanti vestivano più come dettava loro il proprio capriccio, e i coristi come imponeva l'avarizia e l'ignoranza degl'impresari, che secondo il costume del tempo in cui si svolgeva l'azione. Non dico che non si fosse fatto un gran progresso dal tempo in cui Giuseppe Compostof, per molti anni appaltatore dei teatri di Roma su lo scorcio del secolo XVIII, cominciava dal secondo giorno di quaresima a scucire gli abiti serviti all'opera e al ballo del carnevale, per raffazzonare, con le medesime stoffe, ricami, trine e frangie, gli abiti che dovevano servire allo spettacolo del carnevale venturo [2] non si aggiungeva il grottesco come ai tempi di Iacopo Ferretti, il quale ricordava di aver veduto Giulio Cesare cader trafitto a pie' della statua di Pompeo, calzato di eleganti scarpini neri a lingua di bove, con tacchi color sangue e fibbie di brillanti, calze di seta con fiori laterali ricamati a colori, calzoncini sino al ginocchio di raso verde olio con fermagli di smeraldi, guarnelletto ondeggiante su falsi fianchi, ed incipriata pioggia di boccoli che in due gran liste gli cadevano di qua e di là dalle guancie [3]; ma occorreva tuttavia di vedere nel *Mosè* di Rossini, Osiride con pantaloni di cotone bianco e una penna d'uccello di paradiso al turbante, Faraone vestito alla greca, e Mosè con una lunga parrucca bigia spiovente su le spalle [4]; nella *Norma* il console romano Pollione presentarsi in baffi e mosca [5] e i guerrieri romani indossar divisa ed elmo di pompiere e pantaloni color burro fresco di Nanchino a striscie rosso ciliegia [6], e nell'*Assedio di Co-*

[1] *Rivista*, anno VII, n. 6.

[2] FERRETTI, *Sulla storia della poesia melodrammatica romana*, conferenza inedita con note di A. CAMETTI (Pesaro, Nobili, 1896, pp. 10-11). Il Ferretti chiama erroneamente questo impresario *Campistrof*.

[3] Id., id.

[4] VALÉRY, op. cit., p. 181.

[5] *Rivista*, anno II (1835), n. 9.

[6] C. GOUNOD, *Mémoires d'un artiste*, Paris, 1896, p. 109. Notisi che ciò avveniva all'*Apollo*, vale a dire nel primo teatro di Roma, e in un tempo non molto remoto, cioè nel 1838, ed anche dopo, come si rileva dalle seguenti parole

rinto comparire, « sotto le spoglie dei Greci, teste romane, teste antropofaghe, barbe del medio evo, ecc. » (1).

III.

Cantanti; all'idolo della voce sacrificavasi ogni altra cosa; a che si riduceva l'*Opera*; barocchismo; mutilazioni; interpolazioni; sostituzioni. — I periodici musicali in Italia e all'estero.

In conclusione, tolleranza, talora sconfinata, pei libretti, per la musica, per l'orchestra, per l'abbigliamento degli attori. La severità era tutta riserbata per il cantante.

Il celebre tenore Duprez narra di essersi presentato la prima volta con insolita trepidazione su queste scene, perchè aveva saputo che i Romani, gelosissimi del loro giudizio, non ammettevano reputazioni guadagnate altrove (2). Infatti il pubblico romano si teneva, e si tiene tuttora, del suo buon gusto e fine criterio in fatto di canto; e, se per l'opera buffa del *Valle*, pago d'uno o due cantanti di vaglia, chiudeva un occhio su gli altri, per l'opera seria dell'*Apollo* e dell'*Argentina*, esigeva un complesso eccellente d'artisti. Così, nella serie degli spettacoli, incontrerà il lettore su le scene romane talvolta celebrità isolate, come la Mombelli, la Pisaroni, la Boccabadati, l'Ungher, la Ferlotti, la Tacchinardi-Persiani, la Ronzi-De Begnis, la Grisi, la Malibran; ma non di rado intere compagnie di cantanti di cartello (3).

---

della *Rivista*, intorno alla rappresentazione dello stesso *Mosè* all'*Apollo* nel carnevale del 1841: « Mosè, il quale... uscì dall'Egitto in età di 80 anni, ci è sembrato assai giovane, sì per l'acconciatura della sua testa, sì per la precisione con che sono inanellati i suoi capelli, sì pel colore dei medesimi, che, se non bianchi del tutto, potevano almeno esser grigi » (anno VIII, n. 9).

(1) *Rivista*, anno VII (1840, n. 9).

(2) Duprez, *Souvenir d'un chanteur*, Paris, Lévis, s. d. p. 102.

(3) Così, all'*Argentina* si troveranno insieme la Pisaroni, la Farlotti e Giovanni David (Carn. '23); Luigia Boccabadati e Domenico Donzelli (Carn. '24); Giuseppina Strepponi, Giorgio Ronconi e Napoleone Moriani (Prim. '38); la Barbieri-Nini, Teresa Brambilla e il De Bassini (Aut. '44) ecc.; all'*Apollo* la Ronzi De Begnis, il Duprez ed il Porto (Carn. '34); la Ungher e la Lorenzani (Carn. '35); la Schütz e il Basadonna (Carn. '36); la Ungher, ed il Cosselli (Carn. '38); la Schütz, il Basadonna ed il Porto (Carn. '38); la Garcia, il Reina, il Cosselli e il Costantini (Carn. '39); la Ungher, il Donzelli e il Costantini (Carn. '40); la

S'ingannava dunque il Mendelssohn, o per lo meno esagerava, scrivendo che allora i nostri grandi cantanti avevano abbandonato il loro paese, e in Italia non erano rimasti che i mediocri, i quali, sforzandosi di copiarne il metodo, ne facevano un'insoffribile caricatura (¹). L'Italia non ha sofferto mai penuria d'insigni cantanti.

Peccato che all'idolo della voce si sacrificasse tutto; non solo il libretto, l'orchestra, la messa in scena, ma altresì l'interesse drammatico, l'uniformità dello stile, l'originalità e la bellezza intrinseca della musica.

All'azione del dramma poco si badava, permettendosi che fosse sconciamente interrotta o da un quadro del ballo o da un atto delle recite di prosa; il più delle volte l'opera si riduceva a una serie, spesso anche scucita, di *arie*, *cabalette*, *duetti* e *terzetti*, il cui pregio consisteva soprattutto nel sapersi adattare alle qualità delle voci per le quali erano stati scritti. Un mediocre maestro, con gorgheggi, volate, sospensioni, trilli ed altri amminnicoli abilmente adoperati, riusciva a conquistare il pubblico; una sbiadita musica, tracciata su la solita falsariga rossiniana, ma tale da permettere al cantante di porre in vista i suoi meriti, strappava i più vivi applausi, laddove erano accolte con freddezza e talora persino disapprovate opere mirabili per ispirazione ed espressione drammatica.

Così lodi iperboliche ricevevano le composizioni di un Celli, d'un Savi, d'un Selli, d'un Poniatowski, mentre lasciavano indifferente il pubblico *Il conte Ory* e *Linda di Chamounix*! (²). Così *Il Pirata* del soave Bellini, sebbene eseguito dalla Boccabadati e dal David, « passava in mezzo a sì fiera tempesta » — come scriveva un giornale romano nel gennaio del 1829 — « a vento sì fragoroso (il di cui sibilo ci risuona ancora all'orecchio), che tutto dovè calare a fondo »; e, al contrario, *Gli Arabi nelle Gallie* del Pacini destavano tale « fanatismo » da indurre l'impresario a rimetterli in scena la terza volta in un anno! (³).

Maray, il Biacchi e il Barroilhet (Prim. '41); la Strepponi, Giuseppina Brambilla, il Salvi e il Marini!! (Carn. '41); la Maray, la Santolini e il Poggi (Carnevale '42); la Novello, la Maray, il Mariani, il Balzor, il Varese!!! (Carn. '43); la Barbieri-Nini, Teresa Brambilla, il Roppa, Sebastiano Ronconi e il Porto!!! (Carn. '43); la Frezzolini, il Poggi, il Balzar (Carn. '44) ecc.

(¹) MENDELSSOHN, op. cit., p. 101.

(²) Vedi la seconda parte di questo lavoro, *Cronologia aneddotica degli spettacoli* ecc. (*Argentina*, aut. 1830 e 1845; *Valle*, aut. 1842).

(³) Vedi *Cronologia anedd.* ecc. (*Valle*, aut. 1828; *Argentina*, carn. 1829; *Valle*, aut. 1829).

Per soddisfare a tali gusti ben di sovente gl'impresari deturpavano le opere con mutilazioni, inserzioni e sostituzioni. Vedremo *Gianni di Parigi* del Morlacchi « ridotto *con molta saviezza* in un atto solo », e *Torvaldo e Dorliska* del Rossini a farsa, « per adattarlo alla brevità dell'estive notti »; soppressi nell'*Elena e Malvina* del Mazza la sinfonia ed un duetto, « per dar campo alla valente compagnia del Fabrici di dar saggio dei suoi svariati talenti »; sostituita nella *Giulietta* del Vaccai, all'aria delle tombe, l'aria finale della *Straniera* del Bellini, « dall'Eckerlin *con molta maestria* adattata alle proprie corde »; introdotta nell'*Assedio di Corinto* una cavatina di opera buffa (!): trasformato, con innumerevoli inserzioni, *Il voto di Iefte* del Generali in un'opera paciniana (!!) (1), ed altre simili profanazioni tollerate dagli autori ed encomiate dalla stampa (2).

(1) V. *Cronologia anedottica degli spettacoli* ecc. (*Valle*, aut. 1830). Il maestro Pacini, assistendo una sera (il 17 settembre) al curioso spettacolo, « fu costretto a mostrarsi da un palco, onde ringraziare il pubblico dei molti applausi che gli venivano tributati ».

(2) In quel tempo non vi era in Roma un periodico che si occupasse esclusivamente di musica; anzi, fino al 1842, anno della fondazione della *Gazzetta musicale* di Milano, un giornale di questo genere mancava in tutta Italia. Roma ebbe dal 1831 al 1849 la *Rivista Teatrale*, diretta dal Tosi; Milano *I teatr* diretti da Gaetano Barbieri, dal 1827 al 1832; Bologna, *Teatri arte e letteratura*, dal 1824 al 1868, sotto la direzione di Gaetano Fiori; giornali tutti che si interessavano anche dei teatri di prosa, e, redatti da persone che poco o null s'intendevano di musica, contenevano articoli superficiali ed elogi troppo spesso esagerati e tributati senza discernimento.

Al contrario, in Germania abbondavano fin d'allora i periodici di musica. Diretti da insigni musicisti, non avevano di mira gl'interessi dei maestri, dei cantanti e degl'impresari, ma la diffusione del buon gusto e della cultura musicale. Basterà qui citare la famosa *Allgemeine musikalische Zeitung* di Lipsia, fondata nel 1798 dalla casa Breitkopfund Härtel, la *Berlinische allgemeine musikalische Zeitung*, diretta dal Mars, la *Neue Zeitschrift für Musik* di Lipsia redatta da Roberto Schumann e poi dal Brendel, la *Caecilia* di Magonza, diretta da Goffredo Weber.

In Austria si pubblicavano l'*Allgemeine musikalische Anzeiger*, l'*Allgemein Wienner musikalische Zeitung* e i *Blätter für musik*, tutti di Vienna.

In Francia primeggiava la *Revue musicale* di Parigi, diretta dall'insigne storico Francesco Giuseppe Fétis; il Belgio aveva la *Belgique musicale*; la Spagna *La Iberia musical.*

IV.

Scadimento del gusto musicale in Italia; esagerati giudizi del Berlioz intorno alla natura e al sentimento musicale degl'Italiani; vere cause di tale decadenza.

A dir vero, a quei tempi, dove più, dove meno, in quasi tutti i teatri italiani avresti rilevato i medesimi gusti e i medesimi difetti: avversione ad ogni genere di musica che si scostasse da quello allora in voga, vale a dire dal rossiniano pervertito dagl' imitatori, idolatria per la virtuosità, masse corali minuscole, orchestre scarse e poco precise. In qualcuno avresti persino veduto conversare, giocare e mangiare nei palchetti, durante la rappresentazione, contegno così umiliante per l'arte e per l'artista, da far esclamare al Berlioz che egli avrebbe preferito di esser obbligato a vender pepe e cannella in una drogheria di via S. Dionigi, che a scrivere un'opera per gl'Italiani ([1]). Certo la coltura ed il gusto musicale del nostro popolo, se non trovavasi a tal grado di decadenza da meritare il disprezzo, a dir vero eccessivo, dello sdegnoso maestro, erano tuttavia di gran lunga inferiori a quelli di altri popoli d'Europa e specialmente dei Tedeschi e dei Francesi; nè il Rousseau, se fosse potuto ritornare in vita, avrebbe rivolto al suo giovane musicista l'entusiastico grido: « Corri a Napoli! ». Gli stessi nostri maestri davano a divedere quale altra stima facessero dei pubblici stranieri, quando, chiamati a scrivere oltr'Alpe, in luogo delle improvvisazioni, che (eccezion fatta per il Bellini) eran soliti di ammannire alle nostre platee, presentavano opere pazientemente elaborate e limate. A chiunque esamini le partiture della *Linda di Chamounix* e della *Favorita*, composte, l'una per il teatro di *Porta Carinzia* di Vienna, l'altra per la parigina *Académie de musique*, quella dei *Puritani*, scritti per il *Teatro Italiano* di Parigi, e di *Une folie à Rome*, commessa a Federico Ricci dall'impresario delle *Fantaisies Parisiennes*, non può sfuggire quanto esse superino tutte le altre degli stessi autori in ricchezza ed eloquenza di orchestrazione, varietà di accompagnamenti, accuratezza di armonizzazione, sviluppo di forme, declamazione di recitativi. Non parlo poi del Cherubini, dello Spontini, del Morlacchi e del Rossini, i quali posto piede in terra straniera, trasformarono completamente il loro stile.

([1]) *Mémoires*, I, 277.

Però il gusto barocco del popolo italiano d'allora non era « il risultato necessario della sua organizzazione », come volle sostenere il Berlioz ([1]), ma la conseguenza inevitabile di una cattiva educazione artistica.

Per il Berlioz gl'Italiani sono attratti *esclusivamente* da tutto ciò che è danzante, sfolgorante, gaio a *dispetto* delle passioni diverse che animano i personaggi, a *dispetto* dei tempi e dei luoghi, in una parola a *dispetto del buon senso.* La loro musica ride *sempre* ([2]). Eppure due pagine innanzi egli rileva il successo entusiastico proprio allora ottenuto a Napoli dalla *Vestale* dello Spontini e dal *Guglielmo Tell* del Rossini, musica che non ride.

Per il Berlioz gl'Italiani non apprezzano della musica se non l'effetto materiale, non distinguono se non le forme esteriori; *di tutti i popoli d'Europa l'Italiano è il più inaccessibile alla parte poetica dell'arte* ([3]).

Non è qui il luogo di dimostrare l'esagerazione di simili giudizi, i quali, del resto, sono confutati dai fatti e contradetti dallo stesso Berlioz musicista e critico. Non ha pubblicato egli una lunga analisi ammirativa del *Guglielmo Tell?* Non ha più volte ripetuto nei suoi scritti che *Il barbiere di Siviglia* del Rossini è uno dei capolavori del nostro secolo? Chi non conosce le pagine delle sue *Soirées d'Orchestre* riboccanti d'entusiasmo per le opere dello Spontini? Il Blaze de Bury afferma di aver visto il grande maestro francese pianger lacrime di ammirazione ad una rappresentazione del *Matrimonio Segreto*! ([4]).

Nelle condizioni del tempo devono ricercarsi le cause del misero stato dell'arte musicale in Roma e, in generale in Italia. E ben lo vide un altro musicista, compatriota e contemporaneo del Berlioz, Guglielmo Despréaux, il quale, il 17 febbraio del 1830, scriveva da Napoli alla *Revue Musicale* di Parigi: « Da sei mesi che sono a Na-

([1]) *Mémoires*, I, 278.
([2]) Opera e pagina citata.
([3]) Opera citata, p. 277.
([4]) Blaze de Bury, *Musiciens du passé, du présent et de l'avenir.* Paris, 1881, pp. 345 e 367.

Il Berlioz giunse fino a dire, certo in uno dei suoi più fieri accessi di malumore: « In questa atmosfera antiarmonica (di Roma) dovrò finalmente rinunciare a scriver musica ». Eppure in questa atmosfera concepirono alcuni dei loro più squisiti lavori il Reissiger, il Bousquet, il Maillart, il Flandrin, l'Halévy, il Hiller, il Nicolai, il Mendelssohn, il Liszt, il Thomas, il Gounod, il Bizet, e, suo malgrado, lo stesso Berlioz.

poli vi posso assicurare che sempre ho veduto i teatri in uno stato miserabile: che il gusto di coloro che li frequentano non è troppo buono, e che i maestri che li alimentano non sono assai forti. Però in mezzo ai loro mille difetti, ho scoperto una verità incontestabile: essi hanno la testa più melodica di noi. *Se i loro studi fossero ben diretti, occuperebbero ancora il primo posto in musica*, come in molte altre cose; ma *occorre loro libertà e buona istruzione*, ciò che chi sa quando avranno » (1).

Qual'era in fatti l'educazione musicale che riceveva allora il popolo italiano? Quale la sua cultura nell'arte dei suoni?

V.

Scarsissima conoscenza dei classici, segnatamente in Roma; Pietro Costaggini e il primo *quartetto* romano (1833). — Condizioni deplorevoli della musica sacra e vani tentativi per restaurarla. — Decadenza dell'arte del canto. — Cantanti romani di chiesa e di teatro.

A Roma (per non uscire dai limiti del mio assunto) assai tardi si ebbero pubbliche udizioni di musica classica. Circa il 1830, quando a Napoli, a Milano, a Torino, a Venezia eran già noti almeno alcuni dei capolavori dell'Haydn, del Mozart, dello Spontini, nella nostra città non si aveva che una lontana memoria del *Don Giovanni* del Mozart, rappresentato al *Valle* nella primavera del 1811, e non si conosceva che qualche aria e duetto dello stesso autore, eseguiti in pubbliche e private accademie.

« Un dotto abate » — scriveva nel 1831 il Berlioz coll'abituale suo sarcasmo — « diceva un giorno a Felice Mendelssohn di aver inteso parlare d'un giovane musicista di grandi speranze, chiamato Mozart. È vero che questo degno ecclesiastico comunica assai di rado coi secolari, nè in vita sua d'altro s'è occupato che delle opere di Palestrina, e quindi va messo in disparte; ma, poichè a Roma non si è mai eseguita musica del Mozart (2), convien credere che qui buon numero di persone non abbiano inteso parlare di lui che come d'un giovane di grandi speranze. I dilettanti eruditi sanno pure che egli è morto, e che, senza avvicinarsi al merito del Donizetti, ha scritto qualche

(1) *Revue Musicale*, VII, 169.
(2) Anche questo, come abbiam veduto, non è vero.

opera pregevole. Ne ho conosciuto uno che si è procurato il *Don Giovanni*, e, dopo averlo lungamente studiato al piano, ebbe la franchezza di dirmi che quella vecchia musica gli sembrava superiore a *Zadig ed Astartea* del maestro Vaccai recentemente posta in scena all'*Apollo*. L'arte strumentale è lettera morta pei Romani; essi non hanno neppure l'idea di quel che noi chiamiamo *sinfonia* » (1).

Non nego che anche in queste parole del mordace critico francese si contenga qualche esagerazione di fatto e di giudizio. Certo è però, che solo dopo il tempo in cui egli si trattenne a Roma cominciarono a conoscersi in questa città, e da un pubblico molto limitato, musica sacra e strumentale di grandi maestri; certo è che da uno scritto di Ferdinando Hiller rilevasi che l'abate Giuseppe Baini, al quale precisamente allude il Berlioz nelle succitate parole, solo dieci anni dopo, cioè circa il 1842, potè leggere alcune partiture del Mozart e del Beethoven, portategli di Germania dal Hiller medesimo (2).

Nel 1833 per la prima volta si presentarono al pubblico della nostra città lavori strumentali di autori classici. Nel febbraio di quell'anno, memorabile nella storia della cultura musicale romana, il violoncellista Pietro Costaggini promosse un'associazione a undici trattenimenti, nei quali sotto la direzione del maestro Emilio Angelini, furono eseguiti quartetti del Mozart, del Haydn del Beethoven, del Kramer, del Mayseder e del Creutzer (3). Componevano il quartetto oltre al Costaggini, l'Angelini, il Cimini e il Rossi.

Ma l'ardita iniziativa non ricevette dal pubblico l'incoraggiamento che meritava; scarso fu il concorso degli uditori, per la maggior parte stranieri.

A Roma, come negli altri Stati d'Italia, dai più non si voleva nè si conosceva altra musica che la drammatica e la sacra; teatro e tempio erano i luoghi nei quali doveva formarsi il gusto musicale del nostro popolo.

Nei teatri abbiamo già veduto qual genere di musica predominava allora, ed in qual modo essa era per lo più eseguita. Ora, quel genere leggiero e sensuale, chiassoso, bizzarramente colorito, ai cui grossolani effetti pareva che ormai nessuno più osasse opporsi, era penetrato perfin

(1) Opera citata, I, 239.

(2) F. Hiller, *Aus den Tonleben unserer Zeit*. Leipzig, 1868, II, 114.

(3) Non fu dunque il Ramacciotti il primo che osò affrontare l'impopolarità e chiamare il pubblico a udire dei quartetti, come fino ad ora si è creduto: (Zuliani, *Roma musicale*, p. 58; Parisotti, *I venticinque anni della società orchestrale romana*, p. 6).

nei luoghi consacrati al culto divino. Le severe composizioni, di cui si gloria l'antica scuola romana, eransi abbandonate da gran tempo dalla maggior parte dei nostri maestri di cappella, per adattare ai sacri testi *arie*, *cavatine*, *cabalette*, *duetti*, *terzetti* e *finali*. Tale era la musica che si eseguiva nelle principali chiese di Roma, anche da maestri che andavano per la maggiore, come Valentino Fioravanti della Cappella di S. Pietro, Domenico Fontemaggi di quella di S. Maria Maggiore [1], ecc. Quanto all'organo, da gran tempo non trovavasi più in Roma alcuno che ricordasse, non dico la bella e larga maniera del Frescobaldi, ma nemmeno lo stile più libero e pur sempre corretto di Domenico Scarlatti. L'arte dell'organista, così in Roma che nel resto d'Italia, ai tempi di cui parlo, era scesa a quel grado di decadenza, dalla quale non è riuscita a sollevarsi che in questi ultimi anni.

Chi entrava in chiesa sentiva un vergognoso abuso di motivi teatrali, specie rossiniani [2]. Rifugio della buona musica rimanevan la *Cappella Sistina* e quella di S. Pietro in Vaticano, le sole che conservassero la dignità ed il carattere religioso che loro si convenivano [3]. « Fuori della Cappella Sistina e dell'altra detta dei canonici in S. Pietro », — così il Gounod, che fu a Roma dal gennaio 1840 al maggio 1842 —, « la musica ecclesiastica era esecrabile. Non si può immaginare un insieme simile di sconvenienze, di cui si faceva pompa in tai luoghi in onore di Dio. Tutti gli orpelli della musica profana passavano sui cavalletti di quelle mascherate religiose » [4].

Invano si adoperavano a richiamar l'arte alle sue pure origini alcuni egregi maestri, come il Baini, il Sirletti [5], l'Alfieri [6], il Ra-

[1] Facevano onorevole eccezione Giuseppe Baini, l'ornamento maggiore della musica ecclesiastica in Roma, l'abate Alfieri e pochi altri.

[2] KANDLER, op. cit., p. 74. Confr. BERLIOZ, op. cit., I, 237-8.

[3] « L'insieme » — scriveva il MENDELSSOHN, a proposito del coro della *Cappella Sistina* — « è veramente prodigioso; i cantanti pongono in giusta luce e fanno sentire ogni frase senza spezzarla,... emettono le note in modo così penetrante e dolce da commuovere ». (*Lettere di F. Mendelssohn-Barth* [*1830-1847*], trad. da C. Barassi. Milano, 1895, I, 187.

[4] Op. cit., p. 98.

[5] Giuseppe Sirletti, scolaro del Janacconi, istituì verso il 1835, una specie d'accademia in casa sua per esecuzioni di musica sacra del Palestrina, del Pergolesi, del Marcello, del Haendel, del Haydn, del Mozart, e rese anche pubbliche alcune di tali udizioni, dirigendo lo *Stabat* del Pergolesi nella chiesa di S. Silvestro e i *Salmi XVII* e *D* del Marcello nelle sale del palazzo Venezia e in casa Caffarelli e Montevecchio.

[6] Monsignor Pietro Alfieri consacrò tutta la sua laboriosa esistenza alla restaurazione della musica sacra. Vedi il suo opuscolo: *Ristabilimento del canto*

valli ([1]). Tentò di porre argine a tanta decadenza anche Gaspare Spontini, presentando, nel suo passaggio per Roma nel novembre del 1838, un disegno di riforma della musica ecclesiastica all'Accademia di S. Cecilia ([2]); ma trovò forte opposizione, segnatamente nel Baini, la cui cooperazione eragli necessaria. Il celebre maestro romano, forse per gelosia, evitò ogni abboccamento con lo Spontini, sebbene questi cercasse di procurarselo più volte, anche per sorpresa, dichiarando ai sostenitori di quella proposta che « la musica introdotta nelle Chiese di Roma poteva e doveva riformarsi senza prender norma da chi veniva dalla Prussia e dalla metropoli del più dichiarato protestantesimo;... che Roma possedeva il modello della musica ecclesiastica a semplici voci e con gli strumenti, modello da offrirsi a tutti per esempio, ed al quale bastava richiamare l'esecuzione moderna » ([3]). Così il grande Maiolatese dovette ritornarsene in Prussia senza aver potuto concluder nulla; e nulla del pari seppe concludere in appresso il Baini medesimo.

Con lo scadimento della musica andava di pari passo quello dell'arte del canto sacro. Anche le maggiori cappelle scarseggiavano di abili cantori. Narra il Fétis che, recatosi nell'agosto del 1841 a far visita a Francesco Basili, allora direttore della cappella di S. Pietro in Vaticano, l'insigne maestro si dolse grandemente con lui che tutti i suoi sforzi diretti a restaurare la buona musica in quel tempo erano riusciti vani per difetto dei necessarî mezzi di esecuzione. L'ignoranza di quei musici giungeva a tale, che egli aveva dovuto rinunziare persino all'esecuzione delle proprie composizioni, e limitare il repertorio ai pezzi che sapevano a memoria ([4]).

Nel paragrafo seguente udremo un altro dotto musicista lamentare la scarsezza di buoni cantanti di chiesa in Roma.

Alle scene però la nostra città continuò, come per il passato, a fornir molti e valorosi artisti di canto, i quali si distinguevano in special modo per voce potente ed armoniosa, intonazione perfetta, chiara e

---

e della musica ecclesiastica, considerazioni scritte in occasione dei molteplici reclami contro gli abusi insorti in varie chiese d'Italia e di Francia (Roma, 1840), e le sue edizioni dei capolavori della grande scuola romana del sec. XVI.

([1]) Per lui vedi il § XIII.

([2]) Questo disegno fu dato alle stampe dallo Spontini lo stesso anno col titolo: *Rapporto intorno alla riforma della musica di chiesa.* Roma, 1838.

([3]) *Giornale Arcadico di Scienze, Lett. ed Arti.* Roma, tomo CXXI, p. 380.

([4]) Fétis, *Biographie Univers. des Musiciens: Basili Francesco.*

corretta pronuncia. Fiorirono in quel tempo il Balzar, il Ciaffei, la Barozzi-Beltrami, la Sanchioli, il Coletti, il Colini, il Cosselli, il Baldanza, usciti dalle scuole dei maestri Angelini, Ravalli e Sgattelli (1); e iniziò la sua luminosa carriera il Tamberlik, scolaro del siciliano Casimiro Zirilli (2). Nell'agosto del 1846 il maestro Gaetano Pacciotti aprì in Roma (3) una scuola di canto « di Mutuo insegnamento, quale si pratica nel Reale Conservatorio di Parigi, nonchè nei principali Licei musicali d'Italia ».

VI.

Mancanza di una pubblica scuola musicale; proposte dei maestri Fioravanti e Baini e dell'Accademia di S. Cecilia per istituirla.

Vi fosse stato almeno un pubblico istituto musicale per richiamare gli studiosi alle severe discipline dell'antica scuola e per diffondere il buon gusto! Quanti tentarono di fondarlo dovettero desistere dal nobile proposito per l'apatia della cittadinanza e l'incuria del Governo.

Nell'agosto del 1822 Valentino Fioravanti, successo allo Zingarelli nella direzione della Cappella Giulia in S. Pietro, propose al cardinale Consalvi di aprire in S. Michele un istituto che potesse « Fornire a Roma maestri di buona scuola e abili esecutori ». Molti valentuomini approvarono e secondarono l'iniziativa del chiaro maestro, primo fra tutti l'illustre abate Baini, che in quella circostanza espose francamente il suo giudizio sulle condizioni dell'arte musicale in Roma: « Quanto alla composizione, la scuola romana (4) deve curvare il capo davanti a quella di Napoli, e, quanto all'esecuzione, da gran tempo non vi sono più a Roma nè maestri, nè allievi. Non si contano che una trentina di esecutori (cantanti), compresi i mediocri e i detestabili ». — Se non che il piano del Fioravanti incontrò nella esecuzione ostacoli insormontabili.

Quattro anni dopo, il 12 maggio del 1826, lo stesso Baini presentò a Leone XII un *Voto circa l'erezione di una scuola di canto*

(1) Autore di una *Raccolta di scale, salti ed esercizi per canto*. Roma, litografia Pittarelli.

(2) V. la seconda parte di questo libro: *Argentina*, 13 ottobre 1837.

(3) In via de' Pontefici, n. 36, ultimo piano.

(4) Vi era poi allora una *scuola romana?*

nella Casa d'Industria esistente alle Terme di Massimiano, dette Dioclesiane, e progetto di un Conservatorio di musica. Il pontefice approvò il piano del Baini e ne commise l'esecuzione al visitatore apostolico delle Casa d'Industria; però non si venne a capo di nulla [1].

Nel 1836 e nel 1839 si rinnovarono le trattative presso il Governo, ma senza alcun risultato.

Egual sorte toccò anche all'iniziativa presa, nel giugno del 1845, dall'Accademia di S. Cecilia.

La proposta fu prima presentata da Nicola Zeloni, benemerito dell'arte musicale in Roma [2], e, dopo la sua morte, avvenuta circa un anno appresso, dal maestro marchigiano Nicola Vaccai, che vi unì uno schema di regolamento tracciato su quello del conservatorio di Milano, di cui egli era stato censore. Ma per ragioni di competenza, la segreteria di Stato respinse il programma, perchè doveva essere inviato invece alla Congregazione degli studî; e questa, alla sua volta, lo passò al Municipio [3]. Trascorsero in tal modo due anni prima che si ottenesse l'approvazione papale; e per altri quattro si trascinarono lente ed infruttuose le pratiche per raccogliere i fondi necessarî, fino a che, nel 1851, se ne abbandonò definitivamente l'idea. Così Roma non ebbe un liceo musicale propriamente detto, se non dopo il 1870.

VII.

Il dilettantismo: esimî dilettanti romani; prime filarmoniche e primi risultati. — Società musicali in Germania, in Austria, in Francia, in Inghilterra.

Il dilettantismo, com'è naturale, seguiva l'andazzo. Roma abbondava anche allora di esimî dilettanti di suono, di composizione e, più particolarmente, di canto, per il quale il popolo romano ha sempre avuto ed ha tuttavia felicissima disposizione.

Un critico tedesco di quel tempo, Francesco Kandler, in un articolo intorno alle condizioni della musica in Roma verso il 1825 [4],

(1) De La Fage, *Essai de diphtérographie*, pp. 514 e 520 (Carteggio ined. di G. Baini).

(2) Egli ha il merito di aver preso a cuore l'istruzione di molti giovani che poi si segnalarono in quest'arte, come il Balzar, il Coletti, il Colini, la Barozzi-Beltrami, ecc.

(3) V. *Vita di N. Vaccai* scritta dal figlio Giulio. Bologna, Zanichelli, 1882, pp. 221-24.

(4) Il Kandler, dopo aver pubblicato il suo articolo in una rivista tedesca, ne mandò una traduzione francese al Fétis, che la inserì nel IV tomo della sua

cita un copioso numero di dilettanti, che godevano allora buon nome nei più scelti ritrovi [1]: La Carradori, la Pellegrini, la duchessa Lante (per la quale il maestro Zingarelli scrisse *La distruzione di Gerusalemme*), le sorelle Ferretti, la Perugini, la Martinetti, la Grossi (che si distingueva anche nel suono del violoncello), la Haeser (già cantante di teatro e allora sposa dell'avv. Vera), la Marconi-Schoemberger; il marchese Ceva, il conte Alessandro Cenci-Bolognetti, il Sardi, il Cartoni, il Fontana, il Moncada, il Compagnoni, il Giovannini, il Baratti. E tra coloro che si segnalavano nella composizione nomina il conte Buccelli (scolaro del maestro Guidi, ed autore di alcuni *Salmi* scritti ad imitazione di quelli del Marcello), il Pezzella, Orsola Aspri, poi maritata al conte Cenci-Bolognetti, autrice di alcuni melodrammi [2], il marchese Muti-Papazzurri, scolaro del maestro Guidi, abile nella composizione ed insieme nel suono del piano e del violino, fondatore e direttore della Società Filarmonica Romana, di cui si è parlato.

Devesi però far menzione anche di molti altri, o dimenticati dallo storico tedesco, o a lui ignoti, perchè fiorirono nei due successivi decennî; e questi sono: Violante Giustiniani-Camporesi, ritiratasi verso il 1827 nella nativa città, dopo essere stata applaudita nei principali teatri d'Europa, Eugenia Bellay-Bonnemaison, una parigina stabilitasi da qualche tempo in Roma, la baronessa Giuditta von Fuhrnann, Orsola Corinaldesi, Elena Angelini-Franchi, Teresa Salandri, Luisa De Giovanni-Cardelli, Marianna Parisotti, Giulia Paganetti, Roberta Faudet, una milanese trapiantata a Roma, Clementina Vaselli, Barbara e Carolina De Sanctis, Anna Costantini, Maria Luisa Moroni, Teresa Mattei, Palmira Guidi, Rosa Costa, Luisa Alberini, Teresa Boldrini, Maddalena e Maria Ciabatta, Luisa Mistichelli, Maddalena Conflenti-Orsini, Luisa Bonomi-Rosa, Teresa Volpato, Paolina Mancinelli-Testa, Cle-

---

Revue musicale. L'autore comincia col dichiarare di aver preso la penna per difender Roma dal « rigorismo stoico della critica del nord »; ma purtroppo, nonostante la sua buona volontà, non vi riesce; i fatti lo inducono a confermare, sia pure in forma benevola, gran parte di quei giudizî.

[1] Le conversazioni più fiorite di quei tempi si davano presso le famiglie Vera, Giorgi, Marconi, Martinetti, Alborghetti (V. Silvagni, *La Corte e la società romana nei secoli XVIII e XIX*, vol. III, p. 149 e segg.). Dopo il 1840 le riunioni musicali private aumentarono; degne di speciale menzione sono quelle che si tenevano in casa del principe don Alessandro Torlonia, della contessa Kaisaroff, di lord Ward nel suo palazzo in via delle Quattro Fontane, e dei maestri Sirletti e Landsberg.

[2] V. la seconda parte di questo libro: *Valle* (primavera 1827).

mentina Carnevali [1], tutte note per bella voce ed eccellente metodo di canto; Teresa Terziani-Ferretti, moglie del librettista, e Sofia Massi erano assai stimate come compositrici; Costanza dei conti Toni, Maria Capalti-Ricci, Marianna Rempicci, Clelia Ricci, Giovanna Massani, la Marinelli, vedova dell'avv. Vannutelli e poi sposa del conte Marescotti, Virginia Cecconi, Candida Terziani-Piccardi, Maria Palomba, Anna Petrilli, la signora Cerbara, Teresa Panvini-Rosati, avevano fama di egregie pianiste; Luisa Fenzi, Chiara Girometti-Vannutelli, Agata Alessandrini-Fratellini, Virginia Persiani, Ginevra Laboreux, Agrippina Mariani, Isabella Chalet, la signora Ruspoli, di abili arpiste, ecc.

Tra gli uomini si segnalavano nella composizione anche il marchese Domenino Capranica [2], il conte Cesare di Castelbarco, Luigi Rolland [3], il conte Domenico Silveri di Tolentino, il marchese Vincenzo Costaguti, egregio direttore d'orchestra, Edoardo Vera, pianista e compositore [4]; nel canto Giambattista Ciabatta [5], il Caldani, il Da Porto, il De Dominicis, il Calestrini ed altri che il lettore vedrà nominati più innanzi nella serie dei concerti classici.

Se non che mancò per lungo tempo chi pensasse a raccogliere in un fascio gli sforzi di tanti eletti ingegni ad incremento dell'arte. « Poichè in questa città — scrive lo stesso Kandler — non v'è alcuna società musicale, nemmeno di secondaria importanza, il merito individuale di tanti amatori, sebbene notevole, non dà che un meschino risultato a favore dell'arte. Vero è che si formò qualche anno fa, una filarmonica di circa trenta soci sotto la direzione del giovane marchese Raffaele Muti-Papazzurri (intelligente allievo del maestro Guidi, ed abile anche nel suono del violino e del piano e nella composizione per canto); ma questa filarmonica è poco numerosa, e, a dir vero, non può dirsi neppure propriamente costituita, perchè i soci non si presentano che per la esecuzione di qualche aria, duetto, ecc. [6] dietro in-

[1] Per lei scrisse alcune composizioni il Donizetti.

[2] Noto altresì come drammaturgo e autore di una traduzione ritmica del *S. Paolo* del Mendelssohn, del *Messia* e del *Jefte* del Haendel.

[3] Ragioniere in capo dell'amministrazione dei sali e tabacchi, morto a soli 43 anni nel 1840; padre di quel Rolland menzionato nella seconda parte di questo libro: *Valle*, primavera del 1841.

[4] Autore di un'opera, *Anelda*, rappresentata alla *Scala* di Milano l'autunno del 1843.

[5] Valentissimo baritono; ebbe l'onore d'essere compagno al tenore Moriani e al Liszt in un viaggio artistico per la Francia, la Germania, la Russia, la Spagna e il Portogallo.

[6] Ciò non è esattamente conforme al vero. Fin dal primo saggio che fu

vito del direttore. Inoltre, per la qualità degli istrumentisti, questa società è ben lungi dal potersi paragonare a quelle che fioriscono in Germania » [1].

Non era paragonabile, aggiungo io, neppure a quelle che allora fiorivano in altri paesi d'Europa, per numero di soci, qualità d'istrumentisti e serietà di propositi. Nella istituzione di società, dirette a diffondere largamente il buon gusto musicale, l'Italia teneva uno degli ultimi posti tra le nazioni europee.

In Germania tali società erano allora numerosissime, sparse su tutti i punti della nazione; le più vicine comunicavano insieme e si riunivano di tanto in tanto in un luogo stabilito a dar grandi feste musicali, a cui prendevano parte centinaia di esecutori [2], scelti tra il fiore dei dilettanti e dei professori, e alla cui direzione si prestavano talora insigni maestri [3]. Le più solenni di tali feste periodiche erano quelle dette *an den Ufern des Rheins*, *an den Ufern die Elbe* e quella di Halle.

Nella Germania meridionale e in una parte della Svizzera si preferivano le esecuzioni di sola musica vocale: si radunavano centinaia e talvolta migliaia di voci, per sostenere le quali bastava un organo o alcuni strumenti a fiato. Notevoli fra tutte erano quelle date dalla *Società del canto* di Esslingen nel Würtemberg, composta dei rappresentanti di 14 società musicali della Germania del Sud. Alle accennate si aggiungevano le società per i concerti spirituali.

Anche in Austria abbondavano le associazioni musicali, per numero ed importanza superate tutte dalla *Società degli amici della musica dell'Impero austriaco*, composta di 700 persone, e provvista anche di una ricca biblioteca di opere teoriche e pratiche dei migliori autori.

In Francia si segnalava Parigi coi concerti dell'*École royale de musique* e con quelli della *Institution royale de musique religieuse.*

---

dato il 13 aprile del 1822, la *Filarmonica* eseguì anche intere opere teatrali, scegliendole fra quelle che andavano più in voga; e questa consuetudine mantenne anche quando, molti anni dopo la sua fondazione, le riunioni, divenute settimanali o quindicinali, si trasformarono in vere e proprie accademie, in cui ciascun socio portava il suo pezzo favorito. Anche allora, dico, la *Filarmonica*, sebbene assai più raramente, continuò a dare esecuzioni d'interi spartiti.

[1] KANDLER, op. cit., p. 100.

[2] Per esempio, ad Aix Chapelle, nel 1830, i cori si componevano di 250 persone, e di 200 l'orchestra (56 violini, 22 viole, 24 violoncelli, 15 controbassi, ecc.).

[3] Le feste dei musicisti prussiani e sassoni, tenutesi nel settembre del 1829 in Halle, furono dirette dallo Spontini.

In Inghilterra, circa il 1823, avevano preso un notevole sviluppo le feste musicali ad imitazione di quelle della Germania.

A Jork, a Birmingam, a Gloucester se ne davano di sontuose in determinati periodi dell'anno. Famoso era il *Triennal musical Festival* di Derby, al quale prendevano parte i più notevoli artisti di Londra. (Vi cantò anche la Catalani). A Londra, dove fin dal primo decennio del secolo XIX con magistrali esecuzioni di musica classica si era cominciato a propagare il buon gusto nell'alta società, per opera specialmente di strumentisti italiani, quali il Viotti, il Dragonetti, il Pucci, verso il 1825 fiorivano quattro grandi società: una per gli oratorî classici, quella dei concerti filarmonici, quella dei concerti della Accademia reale e infine una detta *The antien concert*.

In Italia, Milano, in prima linea, poi Napoli potevano vantare società musicali di una certa serietà. Quivi, circa il 1825, per opera di tali riunioni si erano già state messe a conoscenza del pubblico composizioni dello Zingarelli e del Jommelli, e anche qualche lavoro strumentale del Mozart, del Haydn, del Beethoven, del Hummel, del Dussek, del Cherubini.

Ritornando ai dilettanti romani, aggiungerò che, seguendo l'esempio degli artisti di professione, anch'essi, alla musica classica, che esigeva lungo e paziente lavoro e non era degnamente apprezzata dal pubblico, preferivano musica mediocre, purchè di facile esecuzione e accetta ai più. « Avvezzi — osservava giustamente il Kandler — a veder tutto dì applauditi mediocri ingegni e superficiali esecuzioni, i dilettanti scelgono quei maestri che riconoscono come le guide più sicure per ottenere il desiderato successo, e fanno avida ricerca di quelle composizioni, che offrono maggiore speranza e facilità di guadagnarsi l'applauso degli uditori..... Non mirano, dunque, che all'effetto, studiandosi di coprire la trista mediocrità con falsi brillanti, come si suole spalmare di vernice un mobile tarlato ».

VIII.

Le filarmoniche contribuiscono alla restaurazione della buona musica. — Concerti classici del Nicolai (1834-36), del Cramer e del Liszt (1838-39), del Hiller (1842), dell'Eckert (1844); le serate in casa Landsberg (1842-45) e le mattinate di musica sacra iniziate da Pietro Ravalli (1846-47).

Eppure a quei modesti convegni di dilettanti devesi il primo impulso al progressivo raffinarsi del buon gusto in Roma. La società, di

cui fa parola il Kandler, sorse nel 1821, sotto il nome di *Filarmonica Romana.* Quantunque, e per esiguo numero di soci, e per difetto di concordia non potesse dare, nei primi anni, che scarsi risultati a vantaggio dell'arte, l'opera sua non fu sterile del tutto. Coll'andar del tempo crebbe il numero degli accademici, e la riunione, sia pur precaria, di tante intelligenze dovette eccitare l'amore allo studio. Rese così possibili le esecuzioni di lavori di maggiore importanza, si andò pian piano facendo strada nell'alto e medio ceto il sentimento del bello, e, con esso, il culto della buona musica.

Per altro il miglioramento si effettuò con molta lentezza. Nel dicembre del 1827 la *Filarmonica* eseguiva, per la prima volta in Italia, il *Nuovo Mosè* del Rossini con un coro composto di 46 dilettanti e un'orchestra di 37 sonatori, sotto la direzione del suo fondatore, il marchese Raffaele Muti-Papazzurri.

Dieci anni dopo, il numero dei soci era raddoppiato, e l'esercizio li aveva resi capaci di eseguire in modo abbastanza soddisfacente il *Guglielmo Tell* (1835) (¹), *La creazione* del Haydn (27 febbraio 1837, nelle sale dell'ambasciatore d'Austria, conte Rodolfo von Lukow), il *Miserere* di Benedetto Marcello (16 marzo del medesimo anno, nel palazzo Torlonia in Borgo Nuovo) e *Le quattro stagioni* dello stesso Haydn (22 e 23 marzo o 5 aprile 1838). In quel torno la Filarmonica poteva già disporre, per le maggiori solennità artistiche, di circa 90 coristi e 60 sonatori. Alla sua volta, l'Accademia di S. Cecilia, seguendo l'esempio della Filarmonica, il 28 gennaio del 1840, fece udire nella propria sala il *Requiem* del Mozart.

Alla restaurazione della buona musica in Roma, concorse, nei primordi, anche l'opera di artisti stranieri, come Ottone Nicolai (1834-36), Cramer (1838), Liszt (1839), Ferdinando Hiller (1842), Schepens (1843), Eckert (1844), Oury (1846) e segnatamente Ludovico Landsberg, il quale in casa propria diede per molti anni (a cominciare dal 1842), durante l'inverno, udizioni settimanali di lavori classici.

Riferisco qui la parte classica dei programmi di questi concerti privati e pubblici, alcuni dei quali sono della più alta importanza per la storia della cultura musicale in Roma:

(¹) Allora per la prima volta (vedi il giornale romano *La Rivista Teatrale* del dicembre 1835), cioè quattro anni dopo che era già noto in altre città d'Italia, fu dato al popolo romano di udire il capolavoro rossiniano. Nella esecuzione, alla quale presero parte anche i maestri Angelini, Scipione Jacoucci e Filippo Bornia, si segnalarono i dilettanti: conte Fantaguzzi, Elena Franchi, Pietro Cicerchia, Adelina Henrik, Clementina Vaselli.

29 gennaio 1836. — Accademia vocale e strumentale data nella sala del palazzo Sabini dal fagottista bolognese Gaetano Manganelli:

BEETHOVEN. — Sinfonia del *Fidelio*.

MOZART. — Duetto « Andiam, mio ben, lontano » nel *Don Giovanni*.

Dirigeva l'orchestra NICCOLA DE GIOVANNI, il più celebre direttore d'allora.

7 dicembre 1838. — Mattinata musicale data dal pianista CRAMER coadiuvato dai romani COSTAGGINI, ANGELINI, CRUCIANI e CARACCINI nel palazzo dei Sabini:

BEETHOVEN. — Romanza.

9 marzo 1839. — In una privata conversazione si fece sentire per la prima volta in Roma FRANCESCO LISZT, eseguendo:

ROSSINI. — Sinfonia del *Guglielmo Tell*.

BELLINI. — Fantasia sui *Puritani*.

MOSCHELES. — Studio.

CHOPIN. — Due studî.

SCHUBERT. — Serenata [1].

14 dicembre 1839. — Concerto vocale e strumentale del violoncellista bolognese RAFFAELE PARISINI:

BEETHOVEN. — Romanza.

4 giugno 1842. Teatro Argentina. — Concerto dato in favore degli Accademici di S. Cecilia « per età, malattia o eccessivo peso di

[1] Di questo concerto parla il Liszt medesimo in una lettera alla principessa Cristina Belgioioso a Parigi; ma il programma da lui riferito non corrisponde esattamente a questo da me ricavato dalla relazione del redattore della *Rivista*. Nella lettera, scritta peraltro tre mesi dopo (4 giugno 1839), non sono citati i pezzi del Moscheles, dello Chopin e dello Schubert. « Figuratevi » — scrive — « non potendo comporre un programma che avesse senso comune, ho osato dare una serie di concerti da me solo, dicendo cavallerescamente al pubblico, come Luigi XIV: *Il concerto sono io*. A titolo di curiosità vi trascrivo qui uno dei programmi di tali soliloqui:

« 1. Ouverture del *Guglielmo Tell*, eseguita dal Sig. L.

« 2. Reminiscenze dei *Puritani*. Fantasia composta ed eseguita dal suddetto.

« 3. Studi e frammenti, idem idem.

« 4. Improvvisazione su motivi assegnati, idem idem. Ecco tutto; nè più nè meno ». (*Franz Liszt's Briefe*, gesamm. und herausgeg. von La Mara, Leipzig 1893, I, pag. 24).

famiglia impoveriti ». Vi prese parte anche il maestro HILLER che suonò una sua *Fantasia* per pianoforte. L'orchestra, composta di 80 suonatori e diretta dall'ANGELINI eseguì, tra le altre composizioni, la sinfonia dell'*Olimpia* dello SPONTINI.

16 marzo 1842. T. Argentina. — Concerto diretto dal maestro FERDINANDO HILLER:

MOZART. — Sinfonia del *Flauto magico*.
WEBER. — Due cori.
HAYDN. — Aria della *Creazione*.
CURSCHMANN. — Due melodie.
BELLINI. — Duetto dei bassi nei *Puritani*.
HILLER. — Cori tedeschi con *solo* di soprano.
MEYERBEER. — Aria nel *Roberto il diavolo*.
SCHUBERT. — Melodie.
MENDELSSOHN. — Coro.

Eseguirono i *soli* del canto la sig.ª HILLER, il barone CESARE DÖCHRÖDEN, il CIABATTA e il DA PORTO.

16 febbraio 1844. — Concerto del violoncellista GIUSEPPE CANTINELLI in casa del m.° Landsberg:

MOZART. — Quartetto a due violini, viola e violoncello.

15 marzo 1844. — Serata musicale data dal violinista CARLO ECKERT nel palazzo Odescalchi:

HUMMEL. — *Trio* per pianoforte, violino e violoncello.

Vi presero parte anche i violinisti RAMACCIOTTI e FRANCALUCCI e il violoncello CANTINELLI.

29 marzo 1844. — Concerto dato in casa del m.° LANDSBERG, e da lui diretto:

WEBER. — Introduzione dell'*Oberon*.

Il coro era composto di dilettanti italiani e stranieri: la parte del soprano era sostenuta da SOFIA VERA, sorella di Edoardo, esimio dilettante di piano e di composizione, di cui si è fatto parola in questo lavoro.

8 aprile 1844. — Mattinata diretta dal LANDSBERG nel palazzo Caffarelli. Vi furono invitate più di 800 persone « appartenenti la maggior parte alle più distinte classi della società così nazionali che esteri »:

Parte prima.

MOZART. — Coro *Ave verum.*

MENDELSSOHN. — Aria e coro « Stimar dobbiam beato » del *S. Paolo* (traduzione italiana del marchese m.° Domenico Capranica, che fu pubblicata intera dalla litografia Martelli nel settembre dello stesso anno).

BACH. — *Toccata* per pianoforte.

Id. Coro senza accompagnamento.

HAENDEL. — Coro « *Alleluia* » del *Messia.*

Parte seconda.

WEBER. — Introduzione dell'*Oberon.*

MOZART. — Coro dell'*Idomeneo.*

Id. Finale con soli e cori del *Don Giovanni.*

LISZT. — Fantasia per pianoforte sul finale della *Lucia.*

CURSCHMANN. — Terzetto per tre soprani.

MEYERBEER. — Quartetto con cori.

24 e 31 gennaio 1845. — Concerti dati dal pianista ECKERT e dal m.° LANDSBERG nel palazzo Caffarelli.

Primo concerto:

HAENDEL. — *Alexanderfest,* coro.

MOZART. — « *Ave verum* », coro.

HAENDEL. — Coro nel *Giuda Maccabeo.*

Id. — id. id.

BACH. — Coro religioso senza accompagnamento.

HAENDEL. — Coro del *Messia.*

GLUCK. — Scena con soli e coro dell'*Armida.*

HUMMEL. — Settimino per pianoforte eseguito dal sig. FRANCK.

MOZART. — Finale con soli e cori del *Don Giovanni.*

PRUME. — Solo per violino « La malinconia » eseguito dal sig. ECKERT.

BEETHOVEN. — Gran marcia con cori.

Secondo concerto:

HAENDEL. — Introduzione nel *Giuda Maccabeo.*

Anonimo. — Canto religioso del secolo XV, senza accompagnamento.

BACH. — Mottetto a due cori.

MOZART. — Mottetto.

ARCADELT. — Coro religioso senza accompagnamento.
HAENDEL. — Coro del *Giuda Maccabeo.*
LISZT. — Fantasia per pianoforte su la *Lucia* eseguita dal sig. FRANCK.
MOZART. — Coro dell'*Idomeneo.*
Id. — Finale con soli e cori del *Don Giovanni.*
Id. — Aria per soprano nelle *Nozze di Figaro.*
MEYERBEER. — Gran scena con soli e cori degli *Anglicani.*

Cantarono nei soli le signore: SBRISCIA, RICCI, BAGNUOLI, AROMATARI, PITTATORI e ROSSI, e i signori: FIORENTINI, FEOLI, RICCARDI e BORGHINI.

1° marzo 1845. — Concerto dato dal m.° SCHEPENS nella sala detta « di Pompei » in via dei Pontefici, n. 50:

MARCELLO. — Salmo X a 8 voci.
MOZART. — *David*, Oratorio, solo di soprano e fuga.
MARCELLO. — Salmo VIII.

Esecutori sig.e PITTATORE, RICCI, CENCETTI e CROCE; sig.i BELLINZONI, TOMASSONI, MONA e FIORENTINI.

6 e 13 febbraio 1846. — Concerti dati dal m.° LANDSBERG nel palazzo Caffarelli a Campidoglio.

Primo concerto:

HAENDEL. — *Alexanderfest*, coro.
MOZART. — « *Ave verum* ».
Anonimo. — Canto religioso del sec. XV, senza accompagnamento.
HAENDEL. — Coro del *Giuda Maccabeo.*
BACH. — Coro religioso senza accompagnamento.
HAENDEL. — Coro nell'Oratorio *Il Messia.*
MOZART. — Duetto a due soprani nelle *Nozze di Figaro.*
GLUCK. — Gran scena con soli e coro nell'*Orfeo.*
WEBER. — Serenata, romanza e coro nella *Preciosa.*
MOZART. — Coro, quintetto e terzetto dell'opera: *Così fan tutte.*
Id. — Finale primo del *Don Giovanni* con soli e coro.

Secondo concerto:

MEHUL. — Cavatina nell'opera *Giuseppe.*
GLUCK. — Inno.

MOZART. — Mottetto « *Nos pulvis* » ecc.
BACH. — Coro senza accompagnamento.
Id. — Mottetto a due cori a otto voci.
HAENDEL. — Coro nel *Giuda Maccabeo.*
Id. — Coro nello stesso Oratorio.
MOZART. — Aria per soprano nell'opera *Figaro.*
GLUCK. — Grande scena con soli e coro nell'*Orfeo* (richiesta).
HAYDN. — Due arie per soprano con coro nella cantata *Le quattro stagioni.*
MOZART, — Finale dell'opera *Tito*, seguìto dal 2° finale dell'*Idomeneo.*
WEBER. — Serenata, romanza e coro nella *Preciosa.*
ZOELLNER. — Coro alemanno a sole voci da uomo.
SPONTINI. — Marcia funebre seguìta dal finale secondo nella *Vestale.*

Il maestro marchese Domenico Capranica tradusse in italiano il testo tedesco.

Gli esecutori dei pezzi a solo furono le sig.re Sbriscia, Melia, Croci, Rossi e Aromatari, e i sig.ri Lauro, Calvani, Alari, Riccardi, Fiorentini ecc.

Dic. — 1846. Accademia data nella « sala della grande Europa » dalla pianista Oury e dal marito pianista:

BEETHOVEN — *Sonata*...

Preparato così il terreno, nella quaresima del 1846, si tentò, per la prima volta nella nostra città, di aprire una serie di pubblici concerti di musica sacra classica.

Della nobile iniziativa spetta il merito al maestro Pietro Ravalli, un marchigiano trapiantato a Roma, organista in Sant'Antonio dei Portoghesi, favorevolmente noto come compositore e, più ancora, come maestro di canto.

Fin dal gennaio del 1839 egli aveva avuto in mente di far conoscere alla società romana i tesori della musica sacra italiana; e, a tale scopo, aveva scelto una sala in Via dei Pontefici n. 56 e mandati in giro manifestini in italiano e in francese, ma, ignoro per qual ragione, i concerti allora non furono più dati. Questa volta la sala fu concessa dal rettore del Collegio Inglese, dott. Thomas Grant. Il Ravalli diede 5 mattinate, nelle quali si eseguirono di preferenza composizioni

dei nostri grandi maestri, Palestrina, Pitoni, Jommelli, Guglielmi Zingarelli, senza però dimenticare quelle di alcuni dei più insigni musicisti allora viventi. La maggior parte dei pezzi erano a sole voci, alcuni con accompagnamento di pianoforte, violoncello e contrabasso. Esecutori furono: Luisa Ricci, lo Scalpellini, l'Anesi, Pietro Caldani, il Lanzi, Benedetto Laura, il Riccardi, Domenico Prò, con 20 coristi. Le mattinate si ripeterono nella quaresima dell'anno seguente in una magnifica sala del palazzo Marescotti, ottenuta da Mister G. W. Manley.

IX.

Periodo di sosta nel progresso musicale (1846-50); anche la musica partecipa al movimento patriottico. — La musica popolare patriottica in piazza ed in teatro; gl'inni del Magazzari e le opere del Verdi.

A questo punto (1846) il corso ascendente della cultura musicale è arrestato dagli avvenimenti politici. Il direttore della romana *Rivista*, più volte citata, lamentava che, mentre « una volta, prima ancora dell'autunno, non si parlava d'altro che degli spettacoli del carnevale..., allora a quell'aspettazione era succeduta l'apatia, l'indifferenza, la noncuranza » ([1]). Il buon Tosi non s'avvedeva che allora altre cure toccavano la mente del nostro popolo.

In quegli anni dei santi entusiasmi, al pari della letteratura, anche la musica si pose a servigio del movimento patriottico; ma a spese dell'arte.

Dal dì che Pio IX largì ai condannati politici *l'editto del perdono* (16 luglio 1846), su le scene, per le piazze, nei concerti fu un continuo avvicendarsi d'inni popolari. Scritti per lo più da mediocri compositori, non avevano altro pregio che quello d'essere semplici ed orecchiabili; e nondimeno riuscivano ad accendere i petti in quell'atmosfera così fortemente elettrizzata. L'arte passava in seconda linea.

Il massimo dei musicisti allora viventi, Gioacchino Rossini, fu dei primi ad aprire la serie di quei canti, che si propagarono in breve per tutta la penisola, e restarono per lungo tempo sulle labbra del popolo italiano. Il suo inno: « *Su, fratelli, letizia si canti!* » da lui composto su poesia del conte Giovanni Marchetti, per la prima volta fu eseguito il 16 agosto del 1846, nella sala dell'Accademia Filar-

([1]) *Rivista Teatrale*, anno XIV (1846), n. 7.

monica, in mezzo agli applausi della folla esultante [1]. Degli altri inni, ottennero in Roma e in tutta Italia maggior popolarità quelli del maestro bolognese Gaetano Magazzari, del quale Angelo Brofferio scrisse che, « mescendosi al popolo romano e partecipando alle sue feste, a' suoi moti, a' suoi pericoli e alle vittorie sue, diede un linguaggio così armonico alle onde del Tebro e alle aure dei Sette Colli, che tutta ne fu commossa l'italica terra. Egli insegnava alle moltitudini l'accento della riconoscenza per l'ottenuta amnistia e rimbombava la gran piazza vaticana di queste commoventi parole:

Benedetta la santa bandiera
Che il vicario di Cristo innalzò.

« Egli tra le file della guardia civica poneva sulle labbra dei nuovi militi il grido nazionale sgorgato dalla penna dell'animoso Sterbini:

Scuoti, o Roma, la polvere indegna;

e al suono delle trombe e allo strepito dei tamburi e all'impeto immenso delle agitate popolazioni, alzava attonita il capo l'antica Quiri, e pensava un'altra volta agli allori del Campidoglio » [2].

Gl'inni più famosi del Magazzari, oltre al *Canto degli amnistiati* e a *La guardia civica*, dianzi nominati, sono *Il primo dell'anno*, *Il Natale di Roma*, *Il vessillo*, *L'amnistia*. Esaminate oggi, queste composizioni ci lasciano freddi, al pari di tante poesie pubblicate in quegli anni memorandi; scritte per la circostanza, a mo' d'improvvisazioni, mancano d'ispirazione, di originalità, di garbo, e sono accompagnate da un'armonizzazione delle più semplici e banali. Ma con altri criterî si giudicavano allora. « Inspirati in Roma » — così leggo nel n. 31 della *Rivista* del 1847, in un articolo assai probabilmente scritto dal Brofferio — « in quel primo anno di pontificato che suscitò i più cari affetti e sparse le più vive gioie, vennero a servire opportunamente al bisogno della musica lirica italiana, siccome quelli che ritraevano d'una forza di sentimento quanto spontanea e vera, altrettanto chiara e popolarissima. Il maestro Magazzari dimostrò veramente in Roma, come possa la musica svolgere gli affetti di un popolo e farli servire alla gloria del principe, della religione, della patria... Figli dell'entusiasmo, servi alle sole leggi del sentimento, quest'inni

[1] In onore di Pio IX il Rossini scrisse anche una *cantata* su poesia del medesimo Marchetti, che fu eseguita da 150 dilettanti il primo dell'anno 1847 nell'aula massima del palazzo Senatorio in Campidoglio.

[2] *Il Messaggero torinese*, 1847, n. 41.

sono per tutti: pel popolo e per gl'intelligenti... Non v'è strumento che non li tocchi, non voce che non li canti ». Si ripetevano, difatti, nelle private conversazioni, se ne stampavano riduzioni per ogni strumento, se ne eseguivano trascrizioni e variazioni da celebri concertisti nelle loro accademie ([1]).

Su le scene si rappresentavano quasi esclusivamente drammi ed opere di argomento patriottico o allusivo alle condizioni politiche del popolo italiano. Nei teatri di prosa si preferivano le tragedie dell'Alfieri e del Niccolini, e si offriva ospitalità alle imitazioni dei poeti cittadini; così si videro per la prima volta rappresentati in Roma *Virginia*, *Don Garzia*, *Giovanni da Procida*, *Bruto I* sino allora proibiti, mentre Pietro Sterbini dava il suo *Tiberio*. La stessa mimica e perfino l'acrobatica andavano in cerca di soggetti patriottici: al *Capranica* il Keller presentava quadri tolti dai classici disegni del Pinelli come *Furio Camillo che discaccia i Galli da Roma*, *Orazio Coclite combattente sul ponte Sublicio* ecc....; e la compagnia acrobatica, diretta dal Pierantoni, eseguiva all'*Argentina* un grandioso gruppo rappresentante l'*Amnistia*.

Nei teatri di musica l'autore prediletto era il Verdi: il Verdi al *Valle*, all'*Argentina*, all'*Apollo*; il Verdi nei concerti, il Verdi nelle conversazioni. Su nessun'altra musica quanto su quella di quel giovane compositore si era veduta mai tanta concordia di giudizio nel pubblico e nella stampa di Roma. L'ammirazione dei giornalisti romani anzi degenerò qualche volta in vero fanatismo, giungendo a trovar bello, sublime anche quello che era mediocre, come *I masnadieri*, *La battaglia di Legnano*, *Alzira* e persino il *Finto Stanislao*. Però ad essi va dato il merito di aver sempre avuto ferma fede nel genio del maestro bussetano, anche nei momenti più sfortunati della sua vita artistica, e quando critici miopi o partigiani lo dichiaravano nulla più che un plagiario.

Poichè non si creda che, anche dopo di aver scritto *I Lombardi* e l'*Ernani*, il Verdi, come s'era conquistato il favor popolare, avesse dalla sua anche tutta la stampa italiana; che anzi, i giornali fiorentini, i palermitani (rappresentati dal Castiglia) e sopratutto i napolitani con a capo il De Lauzières, Ferdinando Petruccelli e Vincenzo Corelli, gli si mostrarono per qualche tempo grandemente ostili ([2]).

([1]) Vedi la seconda parte di questo lavoro: *Argentina*, 27 marzo 1847 e *Apollo*, 12 marzo 1848.

([2]) V. anche la seconda parte di questo libro: *Argentina*, primavera 1845.

Contro di loro la romana *Rivista* ebbe a sostenere lunghe e vivaci polemiche.

Durante il periodo di cui mi occupo, il Verdi fu chiamato a scrivere due opere per le nostre scene: *I due Foscari* (*Argentina*, 3 novembre 1844) e *La battaglia di Legnano* (*Argentina*, 27 gennaio 1849), l'una e l'altra accolte con grande entusiasmo, specie la seconda, più che altro per la natura dell'argomento. Perchè è vero che sin d'allora la musica del grande bussetano, sebbene un po' trasandata nella forma, si manifestava calda, sincera e spesso ispirata; ma, per rendersi ragione dell'immenso favore che in breve seppe cattivarsi, della manìa da cui tutti parevano invasi per essa, fino al punto che, per molti anni, non si vollero sulle nostre scene altri spartiti se non quelli usciti dalla penna del Verdi, conviene considerare l'opera di questo compositore da un altro aspetto, oltrechè da quello dell'arte.

Narrasi che il sommo Pesarese, richiesto del suo parere sull'autore dei *Lombardi*, rispondesse: « è un maestro coll'elmo in capo ». Se ciò è vero, il Rossini non avrebbe proferito uno dei suoi soliti motti di spirito, ma un giudizio dei più indovinati. Erano gli anni del nostro risveglio politico, quando il popolo sovreccitato, s'affollava nell'unico luogo dove gli era lecito dar libero sfogo al suo patriottismo, in teatro, e là manifestava i suoi sentimenti in forma di applausi o di disapprovazioni. In una situazione drammatica, nel carattere di un personaggio, in una frase, da per tutto esso vedeva allusioni al presente stato di cose, e l'ovazione, che faceva all'opera e all'autore italiano, era bene spesso un'affermazione della propria nazionalità ed insieme una protesta contro l'esecrato governo straniero [1].

[1] Quando nell'*Alzira* il tenore con voce tonante esclamava: « Non di codarde lagrime, — Tempo di sangue è questo », e nella *Battaglia di Legnano*: « Chi muore per la patria, — Alma sì rea non ha », gli spettatori scattavano in piedi ed applaudivano freneticamente, chiedendo la ripetizione del pezzo. Così il coro: « Si ridesti il Leon di Castiglia » e l'altro più famoso: « A Carlo Quinto — Sia gloria e onor » provocavano ogni sera una vivissima dimostrazione patriottica. Il basso, che primo pensò di sostituire, in questo secondo coro, a « Carlo Quinto » « Nono Pio » (variante adottata poi da tutti i bassi, fino a che le speranze riposte nel Mastai non andarono deluse), non fece che interpretare il sentimento del pubblico: « La celebrità di questo pezzo (il settimino del terzo atto dell'*Ernani*) — scriveva la *Rivista* del 14 ottobre 1847 — si è resa da 16 mesi a questa parte ancor più splendida ed universale, attesi tanti ed insperati avvenimenti. A Carlo V che perdonò generosamente i suoi nemici, a Carlo V che vuol essere il rigeneratore de' suoi popoli, l'imitatore delle gesta e delle virtù di Carlo Magno, il pubblico di tutta Italia paragona un altro Grande, un altro Sommo, che

Si osservi ora il genere degli argomenti che il Verdi scelse per le sue prime opere: *Nabucco*, *I Lombardi alla prima crociata*, *Giovanna d'Arco*, *Attila*, *La battaglia di Legnano*; si consideri il carattere della sua musica dal ritmo energico, dalle forti pulsazioni di vita drammatica, e sarà facile comprendere la ragione del predominio esercitato allora da quelle note sui petti italiani. In quel maestro, che ispirava la sua musa a simili soggetti, e che i suoi patriottici sensi esprimeva per mezzo di canti che ricercavano il cuore, in quel maestro, che con lui piangeva sulle sventure della patria e con lui anelava alla riscossa, il popolo aveva trovato, insieme col compositore di genio, il bardo dell'Italia risorgente (1).

X.

Conclusione. — Progressi successivi della musica in Roma; benemeriti della cultura musicale romana in questi altimi anni; passato e presente.

Esposte in rapida sintesi le vicende subìte dalla cultura e dal gusto musicale del popolo romano dal 1825 al 1850, il mio còmpito è finito. I progressi successivi dell'arte musicale in Roma, per vicinanza di tempo e pubblicazioni uscite in proposito (2), sono in gran parte noti ai lettori.

---

tutto sè stesso dedica alla felicità dei suoi popoli. Ciò detto, invano ci proveremmo a descrivere la solennità degli applausi, il genere delle ovazioni con cui l'affollatissima udienza (del teatro *Argentina* alla rappresentazione dell'*Ernani*) accolse le parole di Carlo V: « Perdono a tutti — Liberi siete —, Vi amate ognor », e le altre: « a Nono Pio — Sia gloria e onor ».

(1) « Lombardo quale egli è » così il periodico romano *Pallade*, a proposito della prima rappresentazione della *Battaglia di Legnano* all'*Argentina* nel carnevale del 1849 — « offre colla penna il tributo, che non potrebbe colla spada, alla sua patria infelicissima, affinchè dalle ricordanze delle glorie passate prenda ella ristoro delle sventure presenti e presagio dei trionfi avvenire ».

(2) Zuliani, *Roma musicale*, Roma, 1878. — Tosti, *Appunti stor. sulla R. Accad. di S. Cecilia*, ecc., Roma, 1885. — Parisotti, *I venticinque anni della Società Orchestrale Romana*, Roma, 1899; *La Regia Accad. di S. Cecilia nel XXV anniversario della fondazione del liceo musicale*. Discorso del presidente conte Enrico di S. Martino, Roma, 1902. — Ippolito Valetta, *La musica strumentale in Italia* (in *Nuova Antologia*, fasc. del 15 sett. 1894). — Eugen Segnitz, *Franz Liszt und Rom*, Leipzig, 1901.

Trascorsi gli anni della grande rivoluzione popolare, si ritornò all'arte. Alcuni eletti ingegni, con nobile ardimento e disinteresse, affrontando l'indifferenza e i preconcetti dei più, continuarono la campagna per la restaurazione della buona musica: si fondò una *Gazzetta musicale*, che durò dal '52 al '68; dal violinista Tullio Ramacciotti, reduce da Parigi, ov'erasi recato a perfezionarsi alla scuola del famoso Robberechts, scolaro del nostro sommo Viotti, si rinnovò, nel 1859, con maggior lena e profitto, il tentativo fatto nel '33 dal Costaggini (¹); s'istituì nel '69 per opera di Giovanni Sgambati e di Ettore Pinelli, una scuola gratuita di pianoforte e violino (²); si cominciarono ad eseguire classici lavori istrumentali a grande orchestra per cura degli stessi Sgambati e Pinelli, del Kuon e del Rosati.

Encomiava ed elogiava quella nobile gara un grande straniero, Franz Listz, che in quel torno erasi stabilito in Roma, dirigendo col consiglio e coll'esempio il movimento dell'arte musicale. Immensa fu l'efficacia che egli esercitò sull'indirizzo della giovane scuola romana. Venne poi il '70, e la nuova vita diede un potente impulso anche al progresso della musica e al raffinarsi del gusto. Il risveglio, manifestatosi dal '50 in poi, ora secondato e promosso dal Governo, dalla Corte e dai mecenati, crebbe con maravigliosa celerità, e si affermò in tutti gli aspetti dell'arte. Roma ebbe finalmente il suo *Liceo musicale*. La scuola di pianoforte dello Sgambati cominciò a liberare i salotti dall'invasione delle trascrizioni, variazioni e *potpourris* su opere più o meno malamente ridotte, riconducendo i giovani allievi alla esecuzione di lavori originali espressamente scritti per questo istrumento.

Risorse la vecchia *Filarmonica* col nuovo titolo di *Regia Accademia Filarmonica*, ma questa volta diretta dal Pinelli e dal Terziani, mise da banda la riproduzione di pezzi staccati di opere non sempre eccellenti per consacrarsi allo studio dei classici. Dietro il suo esempio

(¹) Per il primo anno il *Quartetto* del Ramacciotti ebbe sede in via dei Pontefici, n. 50. Le parti dei violini e della viola furono affidate ai suoi giovanissimi scolari, Ettore Pinelli, Tito Monachesi e Vincenzo De Sanctis, quella del violoncello a Ferdinando Forino, da lui chiamato espressamente da Napoli; al piano sedeva il Gabrielli. L'anno successivo però la società si trasferì in una sala più ampia ed acconcia in via del Vantaggio, n. 1, dove i concerti acquistarono maggiore importanza per la parte presavi dal pianista Giovanni Sgambati, ancor giovanetto ma già valentissimo, e per l'alta protezione di cui li onorava il Liszt.

(²) Ad essi poi si unirono l'Orsini, il Forino ed il Vecchietti, per l'insegnamento del canto, del violoncello e degli strumenti ad ottone. Le lezioni si davano nelle sale del palazzo Camerali, in via di Ripetta, allora sede dell'Accademia di S. Cecilia.

e col medesimo intento, s'istituì, poco appresso, la *Musicale Romana* sotto la direzione di un altro eletto musicista, il Mustafà. Da ultimo, nel 1874, si ebbe, per opera di Ettore Pinelli, la più benemerita delle società musicali, l'*Orchestrale Romana*, che, nei venticinque anni della sua vita rigogliosa, pose a conoscenza del nostro pubblico i capolavori orchestrali di tutte le scuole. Si aprirono sale apposite per esecuzione di musica classica; si formarono stabili società di *Quartetto* e di *Quintetto* d'archi; sorse sotto la direzione del maestro Alessandro Costa la operosissima *Società Bach*; s'iniziò infine la riforma della musica ecclesiastica.

Così il gusto della buona musica, dianzi privilegio di pochi, si fece strada, da prima tra i dilettanti, poi tra le persone colte, da ultimo in mezzo al popolo, quando un valoroso ed attivissimo maestro della banda comunale comprese l'altezza della sua missione educatrice. Parlo di Alessandro Vessella, cui spetta il merito di avere, in mezzo a difficoltà che parevano insormontabili, iniziato ai misteri della musica strumentale quella tra le classi sociali, che suol essere la meno disposta ad accettarla ed a gustarla.

LISZT, RAMACCIOTTI, PINELLI, SGAMBATI, MUSTAFÀ, VESSELLA, ecco sei nomi che la storia della cultura musicale romana segnerà su le sue pagine a caratteri d'oro. Si deve a loro se, mentre un dì gli stranieri si scandalizzavano delle nostre orchestre, oggi il figlio del rappresentante più schietto e completo del genio musicale tedesco le reputa degne d'interpretare sotto la propria direzione i capolavori dell'immortale suo genitore. Si deve a loro, se quel popolo, che inorridiva al solo nome di un autore straniero, e che il Berlioz giudicava il più inaccessibile alla parte poetica dell'arte, oggi applaudisce in Piazza Colonna il *Götterdömmerung*. Si deve a loro, infine, se ormai nessuna forma artistica incontra, per rivelarsi a noi, pregiudizî di consuetudini o di esclusività indigene; Roma, come una volta nel Pantheon offriva ricetto e culto a tutti gli Dei, oggi apre i suoi tempî dell'arte ai genî d'ogni paese.

PARTE SECONDA.

Serie cronologica degli spettacoli dati al « Valle » all' « Argentina » e all' « Apollo » dal 1823 al 1849, corredata di copiose notizie e di giudizi su le opere, i maestri, i cantanti, ecc. (¹).

TEATRO VALLE
(1823-1848).

—

1823.

Carnevale (Apertura del teatro restaurato). — *Il Corsaro o sia un maestro di cappella in Marocco* (*), p. di JACOPO FERRETTI, m. di FILIPPO CELLI. — *Armi ed amori*, p. di N. N., m. di FRANCESCO CIANCIARELLI.

Attori.

GIUSTINA CASAGLI, prima donna.	FERDINANDO LAURETTI } bassi
AGNESE LOYSELET, sec. d.	LUIGI PACINI } bassi
BERNARDO WINTER, ten.	BASTIANELLI e PUGLIESCHI, compr.

Compagnia dramm. MODENA.

« Quanto all'opera di *Valle*, che è buffa, tenete per certissimo che il nostro *Turco in Italia* (²) non solamente per la musica, ma

(*) Sono contrassegnate con l'asterisco le opere scritte espressamente.

(¹) Ringrazio vivamente il dott. cav. DIOMEDE BONAMICI di Livorno e il maestro cav. ALBERTO CAMETTI romano, che con rara gentilezza mi fornirono alcune notizie, ed alcuni *libretti* e periodici da consultare.

(²) Opera rossiniana che il Leopardi aveva intesa a Recanati.

per ciascun cantante, a uno per uno, e tutti insieme, fu migliore, senza nessunissimo paragone. Il teatro è per lo più deserto, e ci fa un freddo che ammazza. L'opera è del maestro Celli. Gl'istrioni [1] sono insoffribili. Un Parigi [2] a confronto loro sarebbe un angelo, e assicuratevi che non esagero » [3]. Così scriveva alla famiglia Giacomo Leopardi, che sin dal novembre del 1822 trovavasi in Roma. E veramente non aveva torto. Lo spettacolo non era punto degno della solenne apertura di uno dei principali teatri romani. *Il Corsaro* è tra le più scadenti opere del Celli, insigne maestro di canto, dalla cui scuola uscirono un Poggi, una Fanò, un'Albertazzi, una Grisi, ma compositore mediocre [4], nè la compagnia era tale da far perdonare coi meriti dell'esecuzione i difetti della musica. La Casagli oltre ad aver poca voce, si sentiva indisposta; il Winter, che più tardi seppe guadagnarsi buon nome, era allora esordiente; il basso Pacini, padre del celebre maestro, ottimo ai suoi bei dì, toccava ormai il sessantesimo anno di età. Non rimaneva di buono che il Lauretti.

[1] Parla della compagnia comica, che, secondo l'uso d'allora, recitava in questo teatro fra un atto e l'altro del melodramma.

[2] Capo di una compagnia comica che aveva recitato in Recanati nel carnevale del 1822.

[3] *Epistolario di Giacomo Leopardi*, raccolto ed ordinato da PROSPERO VIANI. Napoli, G. Garascino, 1860, I, p. 197.

[4] Il Fétis lo dice nato in Roma nel 1782 di nobile famiglia. Scrisse molte opere, ma deficienti tutte d'ispirazione; chè, se alcune si sottrassero a un completo naufragio ed altre ebbero anche l'onore di parecchie riproduzioni, fu per merito dei cantanti, le cui doti egli sapeva con grande abilità mettere a profitto. Non potendo far pieno assegnamento su la testimonianza del Fétis, citerò delle sue opere quelle soltanto di cui ho sicura notizia: *L'aio nell'imbarazzo*, poesia di G. GASPARI (Venezia, Teatro S. Benedetto, 1813). — *Amore aguzza l'ingegno*, poesia del FOPPA (Venezia, S. Moisè, novembre 1813). — *Dritto e rovescio*, poesia del FOPPA (Venezia, Teatro S. Benedetto, marzo 1814). — *Emma di Resburgo*, poesia di G. ROSSI (Bologna, Teatro Comunale, autunno 1821). — *Amalia e Palmer*, poesia di J. FERRETTI (Roma, Argentina, autunno 1822). — *Il corsaro*, poesia del medesimo FERRETTI (Roma, Valle, carnevale 1823). — *La secchia rapita*, poesia dell'ANELLI, rifatta dal GASBARRI (Firenze, Pergola, ottobre 1823). — *Ezio* (Roma, Argentina, carnevale 1824). — *Le due duchesse* (Firenze, Pergola, autunno 1824). — *La Medea* (Roma, 1838) e *la Ricciarda* (Napoli, 1839), che gli attribuisce il Fétis sono del maestro PROSPERO SELLI. Il Celli pubblicò pei tipi del Ricordi una raccolta di musica vocale da camera intitolata *Serenate romane*, la cui poesia è del conte PEPOLI. Morì a Londra il 21 agosto 1856.

Primavera. — *Fedeltà e pentimento*, p. di N. N., m. di GIROLAMO RICCI. — *Clotilde*, p. di GAETANO ROSSI, m. di CARLO COCCIA. — *Matilde nel castello delle Alpi*, ossia *Dovere e amore**, p. del PRUNETTI, m. di GABRIELE MELIA. — *L'inganno felice*, p. di GIUSEPPE FOPPA, m. di G. ROSSINI. — *L'impresario in angustie*, p. di N. N., m. di DOMENICO CIMAROSA.

Attori.

ESTER MOMBELLI, prima donna	NICCOLA TACCI, b. comico
SAVINO MONELLI, tenore	ANTONIO TAMBURINI, b. cantante

Negl'intermezzi la compagnia dramm. BELLI-BLANES.

Poco piacque l'opera del Coccia, e punto quelle dei romani Ricci e Melia. Così l'onore della stagione fu sostenuto dall'*Inganno felice* e dall'*Impresario in angustie*. Quanto alla compagnia di canto, il pubblico non poteva desiderare di meglio, composta com'era di tutte celebrità. Della Mombelli e del Tamburini dànno copiose notizie i dizionarî biografici; tacciono affatto degli altri due, che pur cantarono applauditi nei primi teatri d'Italia e dell'estero. Il Monelli, nato in Fermo (prov. di Ascoli Piceno) nel 1784, non sortì da natura voce assai bella, ma possedette arte finissima e perfetto metodo di canto. Per lui scrissero il Morlacchi (*Il corsaro*), il Donizetti (*L'aio nell'imbarazzo*), il Pacini (*La schiava di Bagdad*), il Mosca (*Amore ed armi*, *La diligenza a Toigni*, *Carlotta ed Enrico*, *L'audacia delusa*), il Fioravanti (*Inganni ed amori*) e il Cordella (*Una follia*). Il Tacci, che la stampa romana a buon dritto chiamava « il Vestri dell'opera buffa » [1]. nacque in Tolentino (prov. di Macerata) e trovavasi allora un po' innanzi negli anni.

Autunno. — *La capricciosa corretta* [2], p. di FELICE ROMANI, m. di GIOACCHINO ROSSINI. — *La voce misteriosa*, ossia *Un amico in chi meno si crede**, m. di CARLO MELLARA. — *Elisa e Claudio*, m. di SAVERIO MERCADANTE.

[1] Avverto il lettore che i passi virgolati, che troverà d'ora innanzi nel testo senza indicazione d'autore, sono tratti dai giornali del tempo (la *Rivista teatrale*, le *Notizie del giorno*, e lo *Spigolatore* di Roma; *Teatri, Arti e Letteratura* di Bologna) di cui, per non infarcire d'inutili note il libro, ometto la citazione del nome, dell'anno e della pagina.

[2] Altro titolo del *Turco in Italia*.

Attori.

ESTER MOMBELLI, prima donna	ANTONIO TAMBURINI, b. cantante
UMBELLINA BARTOLINI } sec. d.	GIACOMO GALASSI } sec. ten.
TERESA ANASTASI } sec. d.	GIOVANNI PUGLIESCHI } sec. ten.
SAVINO MONELLI, tenore	LUIGI DE DOMINICIS, sec. b. com.
NICCOLA TACCI, basso comico	GIOACCHINO SCIARPELLETTI, altro basso (per l'op. del Mellara).

1824.

Carnevale. — *Agnese di Fitzhenry*, p. di BONAVOGLIA, m. di FERDINANDO PAËR. — *L'aio nell'imbarazzo* *, p. di J. FERRETTI, m. di GAETANO DONIZETTI.

Attori.

ESTER MOMBELLI, prima donna	GIOVANNI PUGLIESCHI, sec. tenore
SAVINO MONELLI, tenore	ANTONIO TAMBURINI, b. cantante
AGNESE LOYSELET, sec. donna	NICCOLA TACCI, b. comico
LUIGI DE DOMINICIS, sec. b. com.	

L'*Agnese* riscosse grandi applausi, quantunque ormai troppe volte intesa, e nonostante che « generalmente si disapprovasse la scelta, per essere l'argomento troppo tetro per la stagione di carnevale ». Tra i cantanti, i medesimi delle due scorse stagioni, si segnalò in questa opera la Mombelli, « specie nell'inimitabile finale dell'atto primo, e nel *rondeau* del *Tancredi* del Rossini, abilmente (!) inserito nell'atto secondo » [1].

Attesa con grande ansietà, il 4 febbraio comparve la nuova opera del Donizetti, favorevolmente noto a Roma, dopo il trionfo ottenuto dalla sua *Zoraide* all'Argentina nel carnevale del 1822. Il giovane maestro mise il massimo impegno per corrispondere alla stima che i Romani avevano di lui. « Ciò che ti raccomando soprattutto — scriveva al Ferretti, incaricato di comporgli la poesia — il più bello di quanti soggetti tieni in mente, dev'essere il mio per il Valle. Tu sai che abbiamo un'ottima compagnia, e perciò tocca a te e a me, per amor proprio e *per gratitudine verso i buoni Romani*, a far ciò che

[1] Più innanzi avremo a rilevare molte e molte altre di queste *abili* inserzioni. Vedi, in proposito, Parte Prima, capitolo III.

è possibile di buono » (1). E il Ferretti gli ridusse a libretto la graziosa commedia del romano Giraud, già musicata da altri, ma con iscarso successo.

Il lavoro del Donizetti, pieno di vivacità e di brio, piacque grandemente e fu ripetuto per molte sere.

Primavera. — *Griselda*, m. di FERDINANDO PAËR. — *La prova di un'opera seria*, m. di FRANCESCO GNECCO. — *La figlia pentita* *, m. di FRANCESCO CIANCIARELLI. — *Astuzia contro astuzia, ossia guerra aperta*, m. di P. C. GUGLIELMI.

Attori.

GIUDITTA PASINI-NENCINI, pr. d.	AGNESE LOYSELET } sec. donne
DOMENICO BERTOZZI, tenore	UMBELLINA BARTOLINI } sec. donne
NICOLA TACCI, b. com.	LUIGI DE DOMINICIS, sec. b. com.
ANTONIO TAMBURINI, b. cant.	GABRIELE MONTEVECCHI, sec. ten.

Compagnia comica TESSARI, PREPIANI e VISETTI.

« La *Griselda*, benchè capo d'opera del maestro Paër, non soddisfece interamente il pubblico desiderio ». La musica, coi suoi ventott'anni ormai (2), mostrava già troppe rughe, e l'esecuzione apparve deficiente per parte della prima donna, indisposta (3), e del tenore scarso di voce e d'arte. Alla *Griselda* doveva succedere *Il Simoncino*, farsa del maestro Morlacchi, di cui su la fine di aprile erano state distribuite le parti, ma che poi, ignoro per qual motivo, non fu rappresentata.

Autunno. — *Riccardo l'intrepido* *, p. di J. FERRETTI, m. di GIUSEPPE BALDUCCI. — *Cenerentola*, p. di J. FERRETTI, m. di G. ROSSINI.

(1) CAMETTI, op. cit., p. 130.

(2) Fu rappresentata per la prima volta a Parma nel 1796.

(3) La Pasini-Nencini, egregia cantante, cominciava già a sentire i sintomi di quella fiera malattia che tredici anni dopo doveva trarla alla tomba (24 marzo 1837). Figlia di un discreto basso comico, Gaetano Pasini, esordì a diciotto anni (nel 1814) a Milano dove aveva perfezionato i suoi studî e si fece poi applaudire a Sinigaglia, a Genova, a Napoli, a Venezia. Prima del 1824 (e non già nel 1826 come scrive il Fétis) andò sposa al valente maestro Andrea Nencini (e non al maestro Pacini come crede il citato biografo); nel 1827 dovette per malattia abbandonare il teatro.

Attori.

Clelia Pastori, prima donna	Niccola Tacci, b. comico
Maria Gioia-Tamburini, id.	Antonio Tamburini, b. cantante
Luigi Sirletti, tenore	Agnese Loyselet } sec. donne
Gabriele Montevecchi, sec. ten.	Umbellina Bartolini } sec. donne

La nuova opera del maestro iesino Giuseppe Balducci ([1]), rappresentata la sera del 9 settembre, per l'apertura della stagione autunnale, non fu fortunata. Un furioso temporale ne disturbò l'esecuzione che passò tra l'indifferenza del pubblico. Il libretto portava il titolo dell'ardito e cavalleresco re d'Inghilterra, *Riccardo cuor di leone*, ma gli fu cambiato dalla meticolosa censura in quello già mentovato di *Riccardo l'intrepido*; regnava allora il papa Leone XII! ([2]).

Piacque oltremodo la *Cenerentola* per merito speciale della Pastori, che doveva ogni sera ripetere tra fragorosi applausi il *duetto* del primo atto e il famoso *rondò* del secondo.

1825.

Quest'anno, per la ricorrenza del giubileo, indetto da Leone XII, restarono chiusi i teatri di Roma.

1826.

Carnevale (Impres. Aniceto Pistoni). — *La pastorella feudataria*, p. del Merelli, m. di Niccola Vaccai. — *La sposa fedele*, p. di G. Rossi, m. di G. Pacini.

Attori.

Virginia De Blasis, pr. donna	Niccola De Grecis, b. comico
Antonio Piacenti, tenore	Giuseppe Fioravanti,

Compagnia comica Taddei.

([1]) Per le notizie biografiche di questo maestro, ignoto al Fétis, ma che pure ebbe qualche merito, rimando il lettore al mio *Teatro, musica e musicisti in Sinigaglia* (Milano, Ricordi, 1903, p. 132, n. 1).

([2]) A. Cametti, *Un poeta melodramm. romano*. Milano, Ricordi, pp. 134-5.

La pastorella feudataria, con la quale si aprì la stagione carnevalesca, ottenne un discreto incontro; male invece riuscì la prima rappresentazione dell'opera del Pacini, allestita affrettatamente.

La sera del 27 gennaio, ANGELICA CATALANI diede un concerto di quel meraviglioso istrumento che fu la sua voce. Cantante, per natura e per educazione artistica più adatta all'aria di bravura che al canto drammatico, ella da gran tempo aveva preferito alla rappresentazione dell'opera il concerto, ove per sedurre e sbalordire il pubblico bastava la sua voce veramente fenomenale per bellezza di timbro, agilità, potenza ed estensione (giungeva sino al *sol* acutissimo). Non eseguì che pochi pezzi, quelli che soleva cantare nelle altre città; poichè il suo repertorio non era ricco nè scelto; componevasi, presso a poco, di una dozzina di cavatine, tra le quali prediligeva le seguenti, che fecero il giro dell'Europa: « Son regina » della *Semiramide* del maestro Portogallo, opera scritta per lei a Lisbona; « Delle trombe » nelle *Tre sultane* del m.° Pucitta; le variazioni del violinista Rode; « Nel cor più non mi sento » della *Molinara* del Paisiello. Ma questi pochi e non sempre squisiti pezzi ricevevano da lei un'esecuzione quale da nessun'altra artista si sarebbe potuta aspettare. Toccava ormai il suo quarantaseesimo anno di età, e tuttavia « chi udì in quella sera da lei le tante ammirevoli variazioni sull'aria *Nel cor più non mi sento*, non potè a meno di non ravvisarvi la stessa freschezza e forza di tuoni, la stessa sicurezza e agilità di modulazioni, onde da più di quattro lustri risuonarono le rive del Tamigi per la prima volta » [1].

La sera del 3 febbraio, il violinista Cesare Emiliani diede il suo primo concerto « alla presenza di S. M. la Regina Vedova di Sardegna e delle Reali Principesse sue figlie ».

Primavera (Impres. ANICETO PISTONI). — *La gazza ladra*, p. di N. G. GERARDINI, m. di G. ROSSINI. — *Il Simoncino**, m. di F. MORLACCHI. — *Gianni di Parigi*, p. di F. ROMANI, m. di F. MORLACCHI. — *Le civette in apparenza*, p. di J. FERRETTI, m. di LUIGI GAMBALE.

[1] Chi volesse conoscere di questa celebratissima cantante una compiuta biografia documentata può consultare il mio citato lavoro sul *Teatro e la musica in Sinigaglia*, pp. 148-159.

Attori.

Luigi Goffredo Zuccoli, b. com.	Luigi Garofolo, secondo tenore
Virginia De Blasis, soprano	Domenico Cosselli, b. cantante
Anna Scudellari, contralto	Agnese Loyselet, seconda donna
Francesco Boccaccini, tenore	Stanislao Prò, altro b. cantante

Compagnia comica diretta da Antonio Raftopulo.

La compagnia di canto, se se ne eccettuano i bassi, era poco più che mediocre; delle opere la sola *Gazza ladra* (andata in scena il 4 aprile) si resse; anzi, fece le spese della stagione, perchè *Il Simoncino*, « meschinissima farsa », promessa, come già dissi, per la primavera del 1824, ma non rappresentata che quest'anno, si diede una sola volta (il 24 aprile), e fra le disapprovazioni del pubblico; e *Gianni di Parigi* « ridotto con molta saviezza (!) in un atto solo, per adattarlo alla brevità delle correnti notti », passò senza infamia e senza lode. *Le civette in apparenza* (3 giugno) opera nuova del maestro napolitano Luigi Gambale, giovane esordiente, uscito da poco dalla scuola dello Zingarelli, fu benignamente accolta e rimase in scena sino al 19 giugno (1).

Grande incontro ebbe la compagnia Raftopulo, nella quale faceva allora le sue prime armi, come primo attore, quel grande artista e fervente patriotta che fu Gustavo Modena. Gli erano degni compagni: Carlotta Polvaro (prima attrice), la Guidoni e la Boboli, il Boboli (caratterista), il Verzura (padre nobile) e il Subotik.

Nelle sere del 14 e del 21 luglio l'improvvisatrice Rosa Taddei (2) diede due accademie di poesia estemporanea, ottimamente riuscite. « Non si poteva con maggiore ispirazione poetica e con più gentile favella, cantar di materie or gravi, or tenere, e sempre difficilissime ».

Autunno. — *La fedeltà fra i boschi* ossia *Il taglialegna di Dombar* *, p. di J. Ferretti, m. di Filippo Grazioli. — ***Mosè in Egitto***, p. di Andrea Leone Tottola, m. di G. Rossini. — ***Semiramide***, p. di Gaetano Rossi, m. di G. Rossini.

(1) V. Cametti, op. cit., 137-8.

(2) Nacque in Trento il 30 agosto 1799, morì in Roma il 7 marzo 1869.

Attori.

Luigia Boccabadati-Gazzuoli, soprano	G. B. Verger, tenore
Rosmunda Pisaroni, contralto (per la *Semiramide*)	Domenico Cosselli, basso cantante
Francesca Riccardi Paër, mezzo soprano (per il *Mosè*)	Luidi Goffredo Zuccoli, basso comico
Anna Scudellari-Cosselli, contralto	Agnese Loyselet, Luigi Garofolo, Stanislao Prò } comprimari

Direttore d'orchestra, Gio. Maria Pelliccia. — Scenografo, Antonio Lorenzoni.

Compagnia comica Raftopulo.

Pubblico e stampa accolsero assai favorevolmente la nuova opera del maestro romano Filippo Grazioli [1], ch'ebbe la fortuna di essere interpretata da artisti di tanto valore (9 settembre). « Ordine, armonia, vivacità regnano in questa bélla composizione, e il pubblico intelligente non fu avaro di schietti ed iterati applausi all'egregio maestro, che venne anche alla fine dell'opera chiamato sul palcoscenico a ricevere il non equivoco tributo della pubblica stima, e dell'esultanza dei suoi concittadini ».

1827.

Carnevale (Impr. Pistoni). — *Olivo e Pasquale*, p. di J. Ferretti, m. di G. Donizetti. — *Otello*, p. del marchese Berio, m. di G. Rossini.

Attori.

Emilia Bonini, soprano	Giuseppe Frezzolini, basso comico
Anna Scudellari-Cosselli, contralto	Luigi Garofolo, Sanislao Prò, Agnese Loyselet } comprimari
Giambattista Verger, tenore	
Domenico Cosselli, basso cantante	

Dirett. d'orchestra, Gio. Maria Pelliccia. — Scenografo, Antonio Lorenzoni

[1] Di questo compositore il Fétis non cita che *Il pellegrino bianco* (Roma, Apollo, carn. 1821) e *Il taglialegna di Dombar*. Io conosco anche due sue commedie musicali: *L'inganno del ritratto* ed *Il raggiratore*, eseguite ambedue a Napoli, la prima al Teatro Fiorentini nel 1807, la seconda al Teatro Nuovo nel 1812. L'opera che gli procacciò maggior rinomanza fu però *Il pellegrino bianco*, rappresentato con lieto successo anche in questi ultimi anni.

L'esito della nuova opera del Donizetti, eseguita per la prima volta il 7 gennaio, fu mediocre. Le *Notizie del giorno* ed il *Museo Drammatico italiano e straniero* (1) ne accagionarono la deficienza di brio e di calore nella Bonini, la quale, del resto, era un'eccellente artista (2); il corrispondente dei *Teatri, arti e letteratura* di Bologna ne attribuì invece la colpa al Donizetti, che aveva « invocato Apollo in un momento in cui questo Nume era altrove divagato »: e a me pare che questi non siasi male apposto. L'opera fu eseguita anche altrove, ma con lo stesso successo (3).

Primavera. — *La sposa persiana**, p. di J. FERRETTI, m. di LUIGI GAMBALE. — *Le avventure di una giornata**, m. di ORSOLA ASPRI. — *Torvaldo e Dorliska*, p. di CARLO STERBINI, m. di G. ROSSINI. — *La fedeltà in pericolo**, *ossia tre innamorati di una vedova*, p. di anonimo, m. di LUIGI VECCHIOTTI (4).

Attori.

PAOLINA MONTICELLI, soprano
AGNESE LOYSELET, seconda donna
GIAMBATTISTA VERGER, tenore
GIUSEPPE FREZZOLINI, b. comico (nella *Sposa persiana*)

GIOVANNI GIORDANI, basso cantante
L. G. ZUCCOLI, basso comico
L. GAROFOLO } comprimari
STANISLAO PRÒ } comprimari

Direttore d'orchestra, GIO. MARIA PELLICCIA.

Compagnia comica RAFTOPULO.

La stagione si aprì il 25 aprile colla rappresentazione della *Sposa persiana*, nuovo lavoro dell'autore delle *Civette in apparenza*, di cui si è detto innanzi. « Musica e cantanti furono fiacchi » scrive il Chigi nel suo diario, dal quale soltanto (forse per tal ragione) si ha notizia

(1) Roma, 1830-31 (fasc. IV, p. 113).

(2) Aveva già cantato alla Pergola di Firenze (autunno 1824) e a Londra (carn. 1826) in compagnia del celeberrimo Velluti, e fu poi applaudita al Comunale di Bologna (aut. 1828), alla Scala di Milano (est. 1829), al Regio di Torino (carn. 1830), a Vicenza (est. 1830) insieme col sommo Rubini, ecc.

(3) Chi volesse conoscere altre notizie di quest'opera, specie riguardo al libretto, legga il citato libro del CAMETTI, pp. 144-7.

(4) Non fu dunque rappresentata nel 1837, nè al Capranica, come scrive lo Schmidl nel suo dizionario.

di quest'opera (1). Con la rappresentazione delle *Avventure di una giornata*, avvenuta il 14 maggio, esordì, come compositrice lirica, la maestra romana Orsola Aspri, giovane appena ventenne, alla quale pubblico e stampa furono prodighi di applausi e di lodi. L'opera si ripetè più volte, ed ogni sera l'autrice, che sedeva al cembalo, fu chiamata alla ribalta dal numeroso uditorio (2). L'Aspri, che poi si maritò al conte Cenci-Bolognetti, fu scolara del celebre Baini (3) ed ebbe fama di buona compositrice e di egregia maestra di canto. Scrisse altre opere come *I pirati*, rappresentata con esito discreto all'Alibert nel maggio del 1843, *Francesca da Rimini* e *I riti indiani*, delle quali si eseguirono alcuni pezzi in accademie (4). La sera del 4 giugno comparve *Torvaldo e Dorliska*, l'opera che il Rossini aveva scritta per questo medesimo teatro e fatta rappresentare nel carnevale del 1816, quando contemporaneamente eseguivasi all'Argentina, pure per la prima volta, il *Barbiere*. Componevasi, in origine, di due atti, ma questa volta « per la brevità dell'estiva notte si ridusse in *farsa* (!), conservando però quanto v'ha di più pregevole e gustoso ». La stampa registra un successo, pur rilevando che la Monticelli, quasi esordiente, non riuscì del tutto a dominare il suo panico.

Molti applausi toccarono alla nuova farsa del Vecchiotti, andata in scena il 2 luglio.

Con essa il giovanissimo maestro marchigiano (5), che poi tanto nome si acquistò come compositore di musica sacra, si cimentava per la prima volta nell'arringo teatrale. Aveva 23 anni, essendo nato il 2 maggio (e non il 4, come scrivono il Fétis, il Masutto e lo Schmidl) del 1804, ed era uscito allora dal conservatorio di Milano. La giovane età ed il favore del pubblico lo avrebbero dovuto spingere sulla via intrapresa; eppure, dopo la rappresentazione di una seconda opera, *Adelasia* (Valle, 1831), cui del pari toccò lieta accoglienza, abbandonò, e per sempre, il teatro.

(1) Cametti, op. cit., 147-8.

(2) Nel carteggio del maestro Baini trovasi una poesia del canonico A. Bevilacqua *Per l'applaudita farsa in musica composta dalla donzella Sig.a Orsola Aspri Romana e rappresentata nel teatro Valle.* (Vedi De La Fage, *Essais de diphthérographie musicale*, Paris, 1864, p. 520).

(3) Risulta dal carteggio di questo maestro. (V. De La Fage, op. cit. p. 520).

(4) V. 1834 (nov.) e 1835 (primav.) nella cronaca degli spettacoli di questo medesimo teatro.

(5) Gli diede i natali Castelclementino, oggi Servigliano, nella provincia di Ascoli-Piceno.

Autunno. — *L'innocente in periglio* *, p. di J. Ferretti, m. di Carlo Conti. — *Mosè*, p. di Leone Tottola, m. di. G. Rossini.

Attori.

Luigia Boccabadati-Gazzuoli, soprano.	Giovanni Giordani, b. cant.
Caterina Pizzagalli, contr.	Agnese Loyselet } compr.
Gio. Batta Verger, ten.	Stanislao Prò } compr.
Luigi Goffredo Zuccoli, b com.	Luigi Garofolo } compr.

Direttore d'orchestra, Giov. Maria Pelliccia. — Scenografo, Ant. Lorenzoni.

Compagnia comica Raftopulo.

Il libretto della nuova opera del maestro arpinate Carlo Conti, nota anche sotto il titolo di *Bartolomeo della cavalla*, è una riduzione della commedia omonima del Giraud [1].

Naturalmente il Ferretti, prevedendo le osservazioni della censura tolse l'episodio dell' aborto e fece morire di strapazzo il cavallo di Anacleto [2].

L'opera, promessa per la stagione di carnevale, ma presentata al pubblico il 10 settembre, ebbe una festosa accoglienza. Piacque in particolare il primo atto. « Vi figurò mirabilmente la Boccabadati, la quale nell'introduzione e specialmente in un largo tenero e passionato a modo di preghiera entusiasmò l'uditorio. Fu bene accolto il duetto fra lei e Verger; Giordani piacque moltissimo nella sua cavatina, e Zuccoli disimpegnò bene la sua parte ». Il felice incontro di questo melodramma, che rivelò a sè stesso il giovane maestro e gl'infuse coraggio e lena per lavori di maggior polso, rimase profondamente impresso nell'animo del Conti, che anche in tarda età lo ricordava con compiacenza [3].

La sera del 9 ottobre « atteso con impazienza, come se si trattasse di un'opera nuova » ricomparve su queste scene il *Mosè*, salutato da immensi applausi. Una gran parte ne toccò alla Boccabadati, che ai pregi della voce univa quelli, rari e inestimabili, di una fine intelligenza e di un animo appassionato. La sera del 24 novembre, destinata a beneficio della grande artista, « per dare ai Romani un

[1] Erra il Florimo, facendo dell'*Innocente in periglio* e di *Bartolomeo della cavalla* due opere diverse (*La scuola musicale di Napoli*, III, 154)

[2] Vedi Cametti, op. cit., pag. 150.

[3] « Io mi credeva un gran che in quell'anno di speranza e di vita », diceva un giorno al suo amico Santini (Florimo, op. cit. III, pag. 163).

attestato della sua gratitudine », ella volle eseguire anche l'*introduzione* che il Rossini aveva aggiunto al nuovo *Mosè*, ampliato e ridotto per le scene dell'Opéra di Parigi, dov'era stato rappresentato per la prima volta il 26 marzo dello stesso anno (1).

L'audizione di questo pezzo fece nascere negli amatori e dilettanti romani vivo desiderio di sentire l'intera opera rinnovata; ond'è che la società filarmonica, diretta dal marchese Raffaele Muti-Papazzurri « già noto per la sua straordinaria abilità » (2), si assunse l'incarico di soddisfarlo; e così in Roma si potè udire, e per la prima volta nella penisola, il *Nuovo Mosè* tradotto in italiano, con tutte le aggiunte, eccettuati i balli, che sono stati sempre omessi sulle nostre scene (3). L'opera fu eseguita con molto plauso per cinque sere, in una sala del palazzo Sinibaldi a S. Chiara.

1828.

Carnevale (Impresa A. Pistoni). — *Matilde di Shabran*, p. di J. Ferretti, m. di G. Rossini. — *La sciocca per astuzia* *, m. di Luigi Gambale.

La compagnia era la medesima dello scorso autunno eccetto la Pizzagalli, che fu sostituita da Giuditta Arizzoli, una giovane romana esordiente.

L'opera nuova del m.° Gambale, la terza che presentava al giudizio di questo pubblico, fece naufragio completo. Lo stile di quella musica era così duro e bizzarro, che la Boccabadati piangeva di dispetto per essere obbligata a cantarla; e il pubblico che si accorse com'ella vi si trovasse a disagio, verso il termine dell'opera cominciò a gridare: « Basta! Basta! »; talchè non potè terminare il *rondeau* finale. Questo pezzo fu soppresso alla seconda rappresentazione, e, alla terza, l'opera fu bandita dalla scena.

(1) Il Balocchi ed il Jouy ricomposero e scrissero in francese il melodramma, riducendolo in quattro atti (e non *tre* come leggesi nel *Dizionario* dello Schmidl), mentre il *Mosè* italiano dividevasi in due. Il maestro conservò quasi tutti i pezzi musicali contenuti nella prima edizione, ed aggiunse l'*introduzione* al primo atto, le *arie* dei balli e il maestoso finale al terzo, un'*aria* con *cori* di straordinaria bellezza al quarto.

(2) Per questo esimio dilettante romano vedi la prima parte del presente lavoro capp. VII e VIII.

(3) La prima rappresentazione, in un pubblico teatro, del *Nuovo Mosè* in veste italiana fu data a Perugia il 4 febbraio 1829.

Primavera. — *Il barbiere di Siviglia*, p. di C. Sterbini, m. di G. Rossini. — *L'inganno felice*, p. di Giuseppe Foppa, m. di G. Rossini. — *Amazilia*, p. dello Schimdt, m. di G. Pacini.

Attori.

Clelia Pastori, soprano	Stanislao Prò } compr.
Luigi Ravaglia, ten.	Agnese Loyselet } compr.
Luigi Maggiorotti, b. cant.	Luigi Garofolo } compr.
Girolamo Cavalli, b. com.	

L'*Amazilia* (in un atto) nuova per questo teatro ([1]), non piacque, malgrado gli sforzi della Pastori e del Maggiorotti, eccellenti artisti.

Autunno. — *L'Italiana in Algeri*, p. di Angelo Anelli, m. di G. Rossini. — *Ricciardo e Zoraide*, p. del marchese Berio, m. di G. Rossini. — *Zelmira*, p. di A. L. Tottola, m. di G. Rossini. — *Gli Arabi nelle Gallie*, p. di L. Romanelli, m. di G. Pacini. — *Otello*, p. del marchese Berio, m. di G. Rossini.

Attori.

Luigia Boccabadati-Gazzuoli, soprano	Girolamo Cavalli, b. com.
Giovanni David, ten.	Agnese Loyselet, } compr.
Giuditta Arizzoli, contr.	Luigi Garofolo } compr.
Luigi Ravaglia, altro ten.	Stanislao Prò } compr.
Luigi Maggiorotti, b. cant.	

Direttore d'orchestra, Giov. Maria Pelliccia. — Scenografo, Ant. Lorenzoni.
Compagnia comica diretta da Luigi Vestri.

Come si vede, si allestiva ai Romani del Rossini a tutto pasto.

Era stata promessa per prima opera la *Zelmira* con la Boccabadati e col David; ma poi, per dar maggior tempo ed agio alla concertazione di quell'opera, si aprì la stagione con *L'Italiana*, eseguita dall'Arizzoli e dal Ravaglia. Le sue poche rappresentazioni, com'era da prevedersi, riuscirono abbastanza fiacche. Il tenore aveva grazia e intelligenza, ma lo tradiva la voce; il Mustafà si disimpegnava; le donne e i cori erano assai scadenti.

([1]) Fu rappresentata per la prima volta al S. Carlo di Napoli nell'estate del 1825.

Il **Despréaux**, musicista francese, allora tra i pensionati dell'Accademia di Francia, giudicò l'esecuzione della *Zelmira* senza effetto e senza vigore. Il *solo* del corno inglese nel ritornello e nell'accompagnamento della prima aria della protagonista « era una cosa incredibile; sembrava che il sonatore soffiasse dentro una coloquintida ». Insieme con lui assisteva quella sera alla rappresentazione l'insigne violinista Vidal, in quel tempo direttore d'orchestra al Teatro Italiano di Parigi, e ne restò scandalizzato.

Grandissimo incontro fecero *Gli Arabi nelle Gallie* del Pacini.

1829.

Carnevale. — Opere: *La contessa di Fersen*, m. di VALENTINO FIORAVANTI. — *L'aio nell'imbarazzo*, p. di J. FERRETTI, m. di G. DONIZETTI. — Balli: *Luca e Lauretta*, del coreogr. BIANCHI. — *Il barbableu.*

Attori.

ALMERINDA MANZOCCHI, soprano
GIUDITTA ARIZZOLI, id.
LUIGI RAVAGLIA, ten.
GIROLAMO CAVALLI, b. com.
STANISLAO PRÒ, b.

Mimi e ballerini: NICOLA MARCHISIO e FRANCESCA FARINA.
Compagnia comica VESTRI.

Come d'uso, l'esecuzione della prima opera fu affidata ai cantanti di second'ordine della compagnia. Doveva andare in scena il 10 dicembre, ma un'indisposizione della prima donna Manzocchi ne fece ritardare la rappresentazione. Il soggetto di questo melodramma, musicato nove anni innanzi per la Marcolini e per lo Zamboni, che lo fecero trionfare al Teatro dei Fiorentini a Napoli, fu tratto da un melodramma francese, *La femme à deux maris*.

A Roma quest'opera non fu accolta con favore.

Esito felice sortì *L'aio nell'imbarazzo* (3 febbraio) quantunque affidato alla Manzocchi ed al Ravaglia, cantanti di gran lunga inferiori a quelli che lo avevano eseguito la prima volta su queste scene.

Il 9 febbraio Leone XII ricevette il viatico; onde la sera i teatri restarono chiusi. Il 10 morì, e furono sospesi tutti i divertimenti carnevaleschi. Il 31 marzo fu fatta l'elezione del nuovo pontefice nella persona di Francesco Saverio Castiglioni, che assunse il nome di Pio VIII.

Primavera. — *La gioventù di Enrico V*, p. di N. N., m. di G. Pacini. — *La pietra del paragone*, p. di Luigi Romanelli, m. di G. Rossini.

Attori.

Annetta Parlamagni, soprano	Federico Crespi, b. cant.
Pelissier, contr.	Inson, b. com.
Paolo Zilioli, ten.	Stanislao Prò } compr.
Agnese Loyselet, sec. d.	Luigi Garofolo } compr.

Compagnia dramm. diretta da Gio. Angelo Canova (¹).

Autunno. — *L'orfanella di Ginevra* *, p. di F. Ferretti, m. di Luigi Ricci. — *Gli Arabi nelle Gallie*, p. di L. Romanelli, m. di G. Pacini. — *La regina di Golconda*, p. di Domenico Gilardoni, m. di G. Donizetti. — *Semiramide*, p. di G. Rossi, m. di G. Rossini.

Attori.

Annetta Fischer, soprano	Pietro Gentili, ten.
Laura Fanò, contr.	Federico Crespi, b. cant.
Sig.ª Cecconi, contr. (*L'orfanella*)	Filippo Spada, b. com.

« I primi ballerini sigg. Francesca Farina e Nicola Marchisio, nel loro passaggio per Roma, sono stati impegnati per quattro sere, onde eseguire un passo a due in questo teatro ».

Luigi Ricci non contava allora che ventiquattr'anni, ed era tuttavia autore di sei opere, quattro delle quali, rappresentate con fortunato successo, gli avevano aquistata rinomanza anche fuor della patria Napoli. A Roma egli aveva molti ammiratori e godeva la preziosa protezione del librettista Jacopo Ferretti, il quale non solo si adoperò per fargli ottenere una scrittura dall'impresario del Valle, ma gli manipolò anche un melodramma giocoso, da cui egli seppe trarre ottimo partito.

(¹) Vi facevano parte: Luigi Vestri (caratterista), allora nel fiore della gioventù, la Cinsano (madre nobile), il Belisario, il Contacavalli. La compagnia, terminata la stagione il 21 luglio, si trasferì all'Argentina, dove, il primo agosto, cominciò un'altra serie di rappresentazioni.

L'orfanella [1] *di Ginevra* piacque molto fin dalla prima rappresentazione (9 settembre). « Applausi moderati alla sinfonia, più pronunziati a varie parti dell'introduzione nelle quali molto si distinse per disinvolte maniere e comica perizia il buffo comico sig. Spada e alla cavatina del sig. Gentili primo tenore. Il sig. Crespi, non nuovo per queste scene, cominciò con la sua cavatina, piena di passione, a destare entusiasmo, entusiasmo che andò al colmo nella vaghissima cavatina della signora Fischer, e nel gran duetto di lei con Gentili. Un quintetto non privo di qualche merito non fu abbastanza gustato, e nel finale si notò una bellissima stretta, in cui domina molto fuoco ed insieme molta espressione, affidata principalmente al canto della signora Fischer.

« Tutto l'atto secondo eccitò vero furore; ma in ispecial modo una gran scena ed aria con cori egregiamente cantata dal tenore Gentili, un terzetto fra i signori Gentili, Crespi e Spada (in cui quest'ultimo si mostrò grande attore) e l'aria finale soavissimamente cantata dalla signora Fischer.

« Il signor Ricci, onorato di sinceri e ripetuti applausi, fu alla fine dello spettacolo chiamato sul palcoscenico due volte, solo, ed una volta insieme ai valorosi che avevano eseguito con tantá cura e tanta fortuna il suo pregevole componimento ».

Gli amici del poeta e del maestro vollero festeggiar l'esito fortunato, offrendo ad essi ed ai cantanti un sontuoso pranzo a Tivoli [2].

Gli Arabi nelle Gallie ritornarono per la seconda volta su queste scene [3] il 3 di novembre, ma senza trovarvi la medesima accoglienza; era ancor viva negli animi dei Romani l'impressione profonda lasciata dall'esecuzione magistrale della Boccabadati e del David; nè la Fischer e il Gentili potevano reggere al confronto.

Miglior esito ebbe la *Semiramide*.

[1] E non *L'orfanello*, come scrive il Fétis, il quale erra anche la data della prima rappresentazione di quest'opera. L'argomento fu tolto da una vecchia commedia francese, *L'ombra di un vivo*, sulla quale avevano già modellati altri melodrammi il Romani ed il Tottola (Cametti, op. cit., p. 153).

[2] Cametti, op. cit., p. 154.

[3] V. autunno 1828.

1830.

Carnevale. — *Il sonnambulo* *, p. di F. Romani e J. Ferretti, m. di L. Ricci. — *Matilde di Shabran*, p. di J. Ferretti, m. di G. Rossini.

Attori.

Santina Ferlotti, sopr. (per la *Matilde*)
Luigia Anti, sopr. (per *Il sonnambulo*)
Giovanna Canaro, contr.
P. Gentili « Accademico Filarmonico della Soc. Apollinea di Venezia », ten.
Andrea Spagni, b.
Federico Crespi, b. cant.
Agnese Loyselet, sec. d.
Stanislao Prò, compr.

Direttore d'orchestra, Giov. Maria Pelliccia. — Scenografo, Ant. Lorenzoni.
Compagnia comica diretta da Giovanni Angelo Canova.

Il successo dell'*Orfanella* aveva fatto accorrere con ottima prevenzione gran numero di spettatori alla prima del *Sonnambulo*, sopra il medesimo libretto che il Romani aveva fornito al Carafa, dopo essere stato in parte rimaneggiato dal Ferretti, « a solo oggetto di rendere il melodramma atto alla compagnia attuale de' virtuosi », come si legge nella prefazione ([1]). I *Teatri* di Bologna ed il *Censore Teatrale* di Milano registrano un lieto successo, mentre la *Collezione teatrale* scrive che coll'andar del tempo gli spettatori del *Valle* si erano ridotti a trenta o trentacinque. Dall'una e dall'altra parte si è alterata la verità. Non fu nè un trionfo nè una caduta. L'opera risentiva molto della fretta con la quale era stata composta, ma conteneva diversi brani assai ben musicati, e particolarmente una *cavatina* del soprano ([2]); prova ne sia che rimase in scena per sedici sere, quantunque il soprano, Luigia Anti, non disimpegnasse troppo bene la sua parte, o per imperizia o per « giusti motivi di salute », come leggesi nell'annunzio della rescissione del contratto da lei ottenuto alla fine delle sedici rappresentazioni del *Sonnambulo*. Uno spettacolo assai soddisfacente fu invece l'esecuzione della *Matilde*, nella quale si segnalò la Ferlotti, eccellente artista, scritturata in sostituzione dell'Anti.

([1]) Cametti, op. cit., p. 154. Il Fétis erra la data della prima rappresentazione di quest'opera.

([2]) Florimo, op. cit., III, 105. Erra però, scrivendo che l'opera fu eseguita dall'Eckerlin, la quale invece cantava, nella medesima stagione, sulle scene dell'Apollo.

Primavera e appaltino (Impresario PATERNI). — *Il Turco in Italia*, p. di F. ROMANI, m. di G. ROSSINI. — *Il barbiere di Siviglia*, p. di G. STERBINI, m. di G. ROSSINI. — *La sposa fedele*, p. di G. ROSSI, m. di G. PACINI. — *Bianca e Falliero*, p. di F. ROMANI, m. di G. ROSSINI.

Attori.

CAROLINA UNGHER (1), soprano.	RAFFAELE BENETTI, } b. cant.
FLORA BOTTELLI, sec. d.	FELICE BOTTELLI }
FRANCESCO REGOLI, ten.	LUIGI GAROFOLO, sec. ten.
FILIPPO SPADA, b. om.	

Compagnia comica MASCHERPA.

Per malattia sopravvenuta all' Ungher, la stagione teatrale si aprì con le sole recite della compagnia MASCHERPA, composta di artisti di gran valore, come la Pelzet, il Domeniconi ed il Gattinelli; e, poichè dopo tre sere continuava ancora l' indisposizione della celebre cantante, si dovettero cominciare le rappresentazioni musicali col *Barbiere* anzichè col *Turco*, com'era stato annunziato nel cartellone, affidando, in via di ripiego, la parte di *Rosina* alla Bottelli. Finalmente la sera del 3 maggio, grandemente attesa, comparve la prima volta l' Ungher nella parte di *Fiorilla* nel *Turco in Italia*, e, « benchè debole ancora per la sofferta malattia, pure piacque assaissimo per il suo bel metodo di canto, e per la graziosa maniera di recitare ». Il *Giornale Arcadico* (T. XLV, p. II, 265) di Roma pubblicò un entusiastico articolo in sua lode.

Di questa insigne cantante troverà il lettore copiose notizie nel Fétis, che la chiama « grande e bella della persona, dotata di un vero sentimento drammatico, di accenti patetici e di molta intelligenza, ma di voce disuguale »; ond' io mi limiterò a correggere un errore in cui è caduto l' illustre biografo belga e a dare alcune notizie inedite sugli ultimi tempi della sua vita artistica. Non è vero che la Ungher cessò di cantare nel 1840; ella non abbandonò le scene, se non nel settembre dell'anno seguente, e proseguì ancora per qualche altro tempo a cantare nei concerti. L'ultima sua comparsa in teatro la fece a Dresda nel settembre del 1841, e fino al principio del 1842

(1) Propriamente *Unger*, ma nei manifesti, libretti e giornali italiani trovasi sempre *Ungher*, secondo la sua pronunzia tedesca. Erra il Cametti, credendo che questa celebrità siasi presentata per la prima volta al giudizio dei Romani nella stagione carnevalesca 1831-32 (op. cit., p. 172).

rimase in Germania, poichè leggo in un giornale del tempo, che ella prese parte ad un grande concerto dato a Berlino la sera del 5 gennaio 1842 presso il conte Redern, dov'ebbe per compagni il Liszt, l'Ernst, l'Hartmann e il Richter, e per uditori i Reali di Prussia. Poi venne in Italia e prese stabile dimora in Firenze, dove si fece subito udire il 26 giugno dello stesso anno 1842, nella esecuzione dello *Stabat* del Rossini, dato a scopo di beneficenza nella gran sala del Palazzo Vecchio.

Dopo il *Turco* si rappresentò *La sposa fedele* del Pacini, ridotta in un atto e con tante interpolazioni, che della musica di questo autore vi rimasero due soli pezzi e i recitativi.

Per l'esecuzioue di *Bianca e Falliero* (3 luglio), nuova per Roma, l'impresa scritturò anche i coniugi Montresor, che avevano terminato il loro impegno all'*Argentina*. Col buon complesso di cantanti così formato, si potè sostenere quest'opera, che è fra le più scadenti del sommo compositore. La Fabbrica v' inserì, secondo il solito suo, un'*aria* « bellissima » che il Donizetti aveva scritto appositamente per la sua beneficiata all'*Argentina* (14 giugno).

Autunno. — *L'orfano della selva* *, m. di Carlo Coccia. — *L'Italiana in Algeri*, p. di Angelo Anelli, m. di G. Rossini. — *Il voto di Iefte*, m. di Pietro Generali. — *Mosè*, p. di S. Tottola, m. di G. Rossini.

Attori.

Amalia Brambilla, soprano
Clorinda Talamo, contr. (per *L'Orfano*)
Carolina Carobbi, contr. (per *Il Voto*)
Gio. Batta Verger « Al servizio di S. M. l'Arciduchessa Maria Luisa, ed Accademico Filarmonico di Bologna e Bergamo », ten. (per *Il Voto*, il *Mosè*, *La Donna del Lago*).

Antonio Del Val, ten. (per *L'Orfano* *L'Italiana* e *La Donna del Lago*).
Filipdo Spada, b. com.
Felice Bottelli, b. cant.
Galante } compr.
Luigi Garofolo } compr.

Direttore d'orchestra, Giov. Maria Pelliccia. — Scenografo, Luigi Ferrari.
Compagnia comica Verzura e Fracanzani.

Dopo alcune rappresentazioni del « noioso *Orfano della selva*, che aveva tutti disgustati » [1] cominciarono, il 16 settembre, quelle

[1] Quest'opera, alla *Scala* di Milano (dove fu per la prima volta rappresentata il 15 novembre 1828) si resse, ma per merito degli esecutori, tra i quali trovavansi una Lalande ed un Lablache.

dell'*Italiana in Algeri* (di cui non si eseguivà però che il primo atto); e proseguirono con buon successo, per merito speciale della Brambilla, finissima artista. Piacque anche *Il voto di Iefte*, ma trasformato dai cantanti in una opera paciniana. Prima fu la Carobbi ad inserirvi una « bella cabaletta » del Pacini, che le fruttò moltissimi applausi e la scrittura per la nuova opera che questo maestro stava allora componendo per l'*Apollo*. Seguirono poi il suo esempio gli altri principali attori, la Brambilla e il Verger. Ecco in Italia qual concetto si aveva del dramma musicale a quei tempi!. I maestri tolleravano e la stampa approvava simili mostruosità. Il Pacini, assistendo una sera (17 novembre) al curioso spettacolo, « fu costretto a mostrarsi da un palco, onde ringraziare il pubblico dei molti applausi che gli venivano tributati! »

1831.

Carnevale. — *Adelasia* *, m. di LUIGI VECCHIOTTI. — *Elisa e Claudio*, m. di SAVERIO MERCADANTE.

Attori.

ENRICHETTA CARL, soprano	FILIPPO SPADA, b. com.
TERESA MENGHINI, sopr.	CAROLINA LUGANI } compr.
GIOVANNI STORTI, ten.	LUIGI GAROFOLO } compr.
FELICE BOTTELLI, b. cant.	

Direttore d'orchestra, GIOV. MARIA PELLICCIA. — Scenografo LUIGI FERRARI.
Compagnia drammatica VERZURA e FRACANZANI.

La nuova opera del Vecchiotti (1), comparsa la sera del 10 gennaio, ebbe lieta accoglienza, quantunque l'esecuzione, per parte del soprano (la Carl), fosse alquanto mediocre.

Il 25 dello stesso mese, all'*Adelasia* tenne dietro *Elisa e Claudio* con la medesima Carl, alla quale però si dovette sostituire, dopo poche sere, la Menghini. In quest'opera si segnalò il tenore Storti (2).

Primavera. — Non si aprirono i teatri, e i cantanti, già scritturati, tra i quali la celebre UNGHER, furono per conseguenza licenziati.

(1) Per questo maestro v. Primavera 1827.

(2) GIOVANNI STORTI di Bergamo, fu buon tenore. Nel 1827 aveva sposato Eloisa Gaggi, eccellente soprano fanese, da cui ebbe tre figli che si fecero un gran nome nell'arte del canto: Enrico ed Ercole, baritoni; Augusta, soprano.

Appaltino (Impr. Mogliè). — *Cesare in Egitto*, p. di J. Ferretti, m. di G. Pacini.

Attori.

Teresa Menghini, soprano	Gio. Battista Prò, b.
Silvano Casini } ten.	Antonia Menghini, sec. d.
Lorenzo Salvi } ten.	Pietro Verducci, sec. ten.
Carlo Dossi, b. cant.	

Lo spettacolo si resse per merito del Salvi, allora al principio della sua carriera. Questo tenore, che poi divenne celeberrimo, non per la forza, ma per l'estensione, la soavità e l'agilità della voce e per lo stile elegante e puro, nacque in Ancona nel 1810, non a Bergamo come scrive il Fétis, il quale erra anche la data della sua prima comparsa sulla scena, fissandola a Roma nell'autunno del 1832. Egli esordì al S. Carlo di Napoli, sostenendo una parte secondaria nel *Diluvio universale*, « azione tragico-sacra » di G. Donizetti, rappresentata nella quaresima del 1830; poi passò al teatro di Zara, scritturato come primo tenore, dall'autunno di quell'anno al carnevale del seguente; quindi venne a Roma.

Autunno (Impr. Giov. Paterni). — *Matilde di Shabran*, p. di J. Ferretti, m. di G. Rossini. — *I pazzi per progetto*, p. di Domen. Gilardoni, m. di G. Donizetti. — *Semiramide*, p. di G. Rossi, m. di G. Rossini. — *L'Assedio di Corinto* (1), p. di Callisto Bassi, m. di G. Rossini.

Attori.

Carolina Ungher, pr. d.	Alberto Torri, b. com.
Carolina Carobbi, contr.	Emilia Santi } compr.
Giovanni Storti, ten.	Filippo Valentini } compr.
Celestino Salvatori, b. cant.	Luigi Garofolo } compr.

Compagnia drammatica Mascherpa.
(Carolina e Luigi Gattinelli, Domeniconi, coniugi Pelzet).

Quest'anno si ebbe una buona compagnia. Però la *Matilde di Shabran*, scelta dall'impresa « a dispetto degli attori » non piacque; ed esito peggiore ebbe la farsa del Donizetti *I pazzi per progetto*,

(1) *Maometto II*, ritoccato ed ampliato dall'autore per le scene dell'*Opéra* di Parigi.

scritta per due donne e cinque bassi, senza tenore; non fu rappresentata che una volta sola. Egregiamente eseguite furono la *Semiramide* (11 ottobre) e l'*Assedio di Corinto* (26 novembre).

1832.

Carnevale (Impr. G. PATERNI). — *La gazza ladra*, p. di G. GERARDINI, m. G. ROSSINI. — *Il barbiere di Siviglia*, p. di C. STERBINI, m. di G. ROSSINI. — *Otto mesi in due ore*, m. di G. DONIZETTI. — *Le cantatrici villane*, m. di VALENTINO FIORAVANTI.

Compagnia drammatica MASCHERPA.

Componevano la compagnia di canto i medesimi attori della passata stagione, più il *basso comico* Ferdinando Lauretti e il *mezzo soprano* Virginia Matteucci, scritturati per le due ultime farse.

La gazza ladra andò in scena la sera del 2 gennaio con incontro poco felice. Grande entusiasmo suscitò invece il *Barbiere* per merito principale della Ungher e del Salvatori, cantanti ed attori di grandissimo valore, che meritarono la lode di quel severo giudice che fu l'insigne compositore e critico Ettore Berlioz ([1]).

Dell'Ungher s'è già detto altrove ([2]). Il Salvatori, uno dei mille dimenticati dai biografi, nacque a Loreto (Marche) il 31 gennaio del 1805 e fu degnissimo allievo dell'illustre Francesco Basili, direttore della cappella lauretana, che lo fece esordire sulle scene recanatesi nel carnevale del 1824. La natura, oltre che di bella e potente voce, sentimento squisito e fine intelligenza l'aveva dotato d'alta e ben formata persona, di nobile tratto e portamento, di tutte le qualità insomma che concorrono a formare un eccellente attore cantante. Ond'è che rapidissima fu la sua carriera artistica. Dopo due soli anni di

([1]) Il BERLIOZ trovavasi allora tra i *pensionari* dell'*Accademia di Francia*, e, avendo assistito a qualche rappresentazione dei teatri romani in quella stagione, ne lasciò notizia nelle sue *Memorie* (I, 238-9). Dal giudizio ch'egli dà delle opere « scarse d'invenzione, senza profondità di pensiero e scritte in cattivo stile » rilevasi che non udì il *Barbiere*, da lui chiamato in altri luoghi del medesimo libro « uno dei capolavori del secolo ». Quanto ai cantanti non trova lodi, e qui ha ragione, che per la Ungher « prima donna tedesca » e il Salvatori, che chiama « Salvator » supponendolo forse non italiano.

([2]) V. Primavera 1830.

tirocinio, fatto su modeste scene, come quelle di Perugia (carn. 1825). di Verona (aut. id.) e di Macerata (carn. '26), venne chiamato al *Teatro italiano* di Dresda (primav. '26-prim. '27) e quindi a Napoli dove ricevette il battesimo della celebrità. Non aveva che 22 anni, e d'allora in poi percorse i più importanti teatri d'Italia e molti dell'estero, ottenendo applausi ed onori a Bologna (1828, '29, '30, aut. '34, aut. '38), a Venezia (aut. '29, carn. '31-32, est. '33, prim. '39), a Firenze (quar. e prim. '32), a Torino (aut. '32, est. ',33 aut. '46), a Milano (prim. ed est. '35, aut. '36, carn. '40), a Madrid (est. '43, aut. '44, est. '45), a Barcellona (prim. '47, carn. '48), a Londra (prim. '51) all'Avana (est. '40, aut. '42).

A Roma destò entusiasmo, specie sotto le spoglie di *Figaro* nel *Barbiere* del Rossini, che gli fu fatto eseguir sempre, in ciascuna delle quattro scritture.

Le *Cantatrici* non piacquero, e la stagione terminò alternandosi il *Barbiere* e la farsa del Donizetti.

Primavera e appaltino (Impr. id.). — *La straniera*, p. di F. Romani, m. di V. Bellini. — *L'inganno felice*, farsa, p. di Gius. Foppa, m. di G. Rossini. — *Ricciardo e Zoraide*, p. del marchese Berio, m. di G. Rossini. — *Otello*, p. di Berio, m. di G. Rossini.

Attori.

Maria Malibran (per l'*Otello*), soprano	Lorenzo Salvi, ten.
Marianna Brighenti, sopr.	Borsini, id.
Marianna Franceschini, sec. d.	Carlo Dossi, b. cant.
Teresa Menghini, id.	Giuseppe Zambelli, b. com.
Giuseppina Angelini, contr.	

« Quella *Straniera* che nello scorso carnevale, sulle scene del teatro *Apollo*, abbenchè non eseguita da sommi cantanti, seppe imbalsamarci le orecchie, fu accolta adesso (30 aprile) non già con freddezza, ma con grida clamorose di disapprovazione... La Compagnia non è, generalmente parlando, adatta pel teatro di una Capitale e ancor meno per opere serie ».

L'impresa, per contentare il pubblico, aggiunse all'intera opera della *Straniera* la farsa del Rossini, *L'inganno felice*, e scritturò un'altra prima donna, la Menghini, per la seconda opera *Ricciardo e Zoraide*; ma invano. Alla prima rappresentazione di *Ricciardo e Zoraide*, ridotta ad « un vero timballo » con posposizione di pezzi,

tagli ed innesti di musica altrui [1], « il pubblico, che in tutto ed in tutti rinveniva giusto motivo di altissima disapprovazione, accordò con molta profusione a tutto ed a tutti non equivoci segni del suo malumore e disprezzo e ne toccò pure all'Impresario la sua buona parte... Lo spettacolo non fu terminato, e si calò la tenda in mezzo allo strepito ed alle voci di *basta! basta!* che partivano da tutti i lati della sala ».

Stavasi provando la terza opera promessa nel cartellone, *La sacerdotessa d'Irminsul* del Pacini, quando capitò di passaggio in Roma Maria Malibran, che, dopo aver levato gran rumore in Francia, veniva a cinger la corona di regina del canto in questa terra sacra ad Euterpe. Giunta in Roma alla metà di giugno, insieme col Lablache, che gli era stato degno compagno su le scene del *Teatro Italiano* di Parigi, dirigevasi a Napoli, dov'era stata scritturata dal Lanari.

Il Paterni riuscì a farle dare sei rappresentazioni dell'*Otello* nel suo teatro, e trovò l'àncora di salvezza per quella stagione. Vero è che gli costò cara; la diva pretese 1000 franchi per sera [2], somma favolosa per i cantanti d'allora. Le parti furono così distribuite: quella del protagonista al Salvi, di *Jago* al Dossi, di *Emilia* alla Franceschini, di *Elmiro* al Valentini e di *Rodrigo* alla Brighenti, che poi si ammalò e fu sostituita dal tenore Borzini.

Fu la sera del 30 giugno che comparve sulle scene del *Valle* la celebratissima artista, la quale per la prima volta si esponeva al giudizio del pubblico italiano. « Su le prime un forte timore le impedì far della voce tutto quell'uso che le avrebbe potuto suggerir la sua arte. Riacquistata però la calma fu ammirabile... Niente può immaginarsi di più perfetto dell'esecuzione della stupenda *aria* dell'atto secondo, *Se il padre m'abbandona*, nella quale sempre crescendo in anima e in espressione eccitò un vero entusiasmo. È impossibile descrivere l'effetto prodotto dal duetto dell'atto terzo col tenore Salvi. Il calor dell'azione non che la forza drammatica non potevano esser maggiori, e *niuna cantante ce ne aveva dato sino allora l'idea* ».

Il teatro non fu molto affollato la prima sera, perchè l'impresario aveva elevato ad « un prezzo enorme » il biglietto d'ingresso, vale a dire a « 75 baiocchi » [3]; ma le sere successive, il concorso aumentò. Inu-

[1] Vi si inserirono cinque cavatine, tre duetti e un *rondeau* tolti da altre opere!

[2] *Rivista teatrale*, anno I, n. 12.

[3] La seconda sera però discese a 50 baiocchi, e la quinta a 30.

tile dire che, come nelle altre città dell'Italia e dell'estero, anche a Roma la Malibran fece girare il capo a più d'uno dell'alta aristocrazia. E, a dir vero, a questa natura privilegiata, meravigliosa di donna, nulla mancava per provocare e, quasi direi, giustificare tanto fanatismo. Ella era sovranamente bella, leggiadra, spiritosa; parlava con eleganza quattro lingue: spagnuola, sua lingua paterna [1], la francese, sua lingua d'educazione, la italiana, sua lingua d'arte, la inglese, sua lingua di viaggio; eseguiva magnifici lavori donneschi, disegnava con gusto, nuotava, tirava di spada, faceva giuochi di forza e di destrezza, e cavalcava con una grazia ed un coraggio senza pari. Era per altro stravagante e capricciosa oltre misura, e le sue stravaganze ed i suoi capricci spesso pretendeva imporre agli stessi maestri [2].

Autunno. — *Il disertore svizzero* *, p. di F. Romani e J. Ferretti, m. di Lauro Rossi. — *L'aio nell'imbarazzo*, p. di J. Ferretti, m. di G. Donizetti. — *Zelmira*, p. di A. Tottola, m. di G. Rossini. — *La straniera*, p. di F. Romani, m. di V. Bellini.

Attori.

Anna Del Serre, pr. d.	Giorgio Ronconi, b. cant.
Marianna Franceschini, sec. d.	Ferdinando Lauretti, b. com.
Lorenzo Salvi, ten.	Filippo Valentini } compr.
Bernardo Winter, ten. (per *L'Esule*).	Orazio Estoupan } compr.
	Luigi Garofolo } compr.

Direttore d'orchestra, Giov. Maria Pelliccia. — Direttore sostituto, Giacomo Orzelli. — Scenografo, Luigi Ferrari.

Compagnia comica Ghirlanda [3].

La nuova opera semiseria del giovanissimo [4] Rossi, maceratese, maestro compositore e direttore della musica di questo teatro [5], si

(1) La Malibran nacque a Parigi dal celebre tenore spagnuolo Manuel Garcia, che le fu maestro e a quindici anni la fece esordire. Condotta dal padre a New-Yorck, vi sposò il banchiere Malibran, dal quale però dieci anni dopo legalmente si sciolse per unirsi col famoso violinista De Beriot. Una morte precoce la rapì all'arte il 23 settembre del 1836.

(2) A questo proposito v. p. 163 della *Vita di Nicola Vaccai* scritta dal figlio Giulio (Bologna, Zanichelli, 1822) e l'articolo: *Il capriccio e la Malibran*, pubblicato da F. Romani nella *Gazzetta Piemontese* del 18 gennaio 1836.

(3) Poco piacque.

(4) Aveva 22 anni, essendo nato il 19 febbraio 1810.

(5) Non è vero che ottenne questa carica in premio della buona riuscita dell'opera, come afferma il Florimo (*La scuola musicale di Napoli*, III, 358) e ripete il Cametti (op. cit., p. 174).

rappresentò il 9 settembre, per l'apertura della stagione, ed eseguita dalla Del Sere, dal Salvi, dal Ronconi e da Lauretti, ottenne tal esito, da procurare all'autore la conferma nella sua carica. *La Rivista teatrale* prodiga alte lodi al giovane maestro, « che abbiamo la sorte di proclamare *nostro maceratese*, e solo per scuola Napolitano ». Quanto al libretto, tratto dal *Quadro svizzero* dello Scribe, il Ferretti non fece che riformare alquanto quello che il Romani aveva scritto l'anno precedente pel maestro Cesare Pugni. Male andarono l'*Aio* e l'*Esule*; peggio ancora la *Zelmira*, a cui si dovette subito sostituire la *Straniera*. E tuttavia anche a quest'opera non toccò sorte assai lieta; la Del Sere cantava bene, ma « usciva spesso in gridi acutissimi non troppo grati » e il Winter fu per più sere indisposto; il solo Ronconi si mostrò sempre all'altezza della sua fama.

L'ultima sera della stagione, all'atto secondo della *Straniera*, si aggiunse il primo del *Disertore*, « e la musica del maestro Rossi eccitò il consueto entusiasmo ».

1833.

Carnevale. — *Il furioso nell'isola di S. Domingo* *, p. di J. FERRETTI, m. di G. DONIZETTI. — *Il nuovo Figaro*, p. di J. FERRETTI, m. di L. RICCI. — *Il disertore svizzero*, p. di F. ROMANI, m. di LAURO ROSSI.

Compagnia comica GHIRLANDA.

La compagnia era la medesima della precedente stagione, eccettuata la Del Sere, che fu sostituita dalla eccellente Orlandi: quindi un complesso di artisti insigni. Fin dal 13 novembre 1832 il Donizetti trovavasi in Roma per terminare, provare ed allestire la nuova opera in due atti, che, attesa con grande interesse, comparve il 2 gennaio 1833. Il poeta prese a soggetto di questo melodramma le sventure di Cardenio nel *Don Chisciotte*, ma, più che sul romanzo di Cervantes, egli modellò il libretto su di una fortunata azione teatrale in cinque atti d'autore ignoto [1]. I giornali romani prodigarono ampie lodi al poeta, « perchè, tolto dall'argomento tutto ciò che era di nausea, di superfluità, d'immorale, ci ha regalati di un libro degno di lui e

[1] CAMETTI, op. cit., p. 177.

del suo gran nome, vestito di quei versi, che per loro fluiscono di concetti, di rime, di situazioni ».

Quanto alla musica, il pubblico l'applaudì tutta, e principalmente il finale del primo atto e i *duetti* tra i bassi e tra il basso e il soprano. La critica la giudicò « una di quelle opere, la cui fortuna, spontaneamente acquisita, sarà per durare lungamente »; rimase infatti per molti anni nel repertorio dei principali teatri. Prova evidente poi della popolarità che subito si acquistò, sono anche le contraffazioni che se ne fecero per ispeculare sul fanatismo dei dilettanti e degli amatori. Contro tali contraffazioni protestò l' impresario Paterni, che aveva acquistata la proprietà dell'opera. Ecco, a titolo di curiosità, l'*Avviso* ch'egli fece pubblicare nei giornali:

« *Avviso interessante ai signori impresari teatrali.*

« La venale impostura ha esteso il suo influsso anche sulle più sublimi e fortunate produzioni dell'ingegno. Giovi prevenire chi può essere ora deluso dall'altrui ciarlatanismo, onde non compri con suo danno una contraffazione musicale.

« GIOVANNI PATERNI impresario del teatro Valle in Roma nel carnevale del corrente anno 1833 fece scrivere un melodramma eroicomico intitolato *Il Furioso*, le cui parole furono lavoro di GIACOPO FERRETTI e la musica del tanto celebre GAETANO DONIZETTI.

« L'originale spartito di questo fortunatissimo melodramma è rimasto sempre gelosamente guardato dal legittimo ed unico proprietario GIOVANNI PATERNI, ed intanto a Milano si sono pubblicate litograficamente delle riduzioni di alcuni pezzi di quello spartito a pianoforte, sparse qua e là di vistose infedeltà, perchè i riduttori lavoravano a capriccio senza alcun rispetto pel chiarissimo compositore, senza riguardo alcuno per chi ne vanta i diritti di proprietà.

« Non ha guari la signora ELISA ORLANDI ha introdotto in altro melodramma il *rondò finale* del *Furioso*, di cui aveva illegalmente sottratta la particella nel partir da Roma, e alla cui arbitraria e stravagante istromentazione si è prestato un certo sig. maestro PANIZZA, *famoso per avere in non dissimile guisa istromentato a suo talento e contro l'intenzione del maestro l'Anna Bolena e L'Elixir d'amore*, due capolavori del Donizetti. Ora si minaccia una contraffatta pubblicazione in Milano dell'intero spartito del *Furioso*, la cui istromentazione sarà capricciosa fattura dell'encomiato sig. PANIZZA; quindi GIOVANNI PATERNI previene tutti gl'impresari che sarà una pubblicazione illegale, alterata, contro la mente del compositore e contro i sacri diritti di proprietà, ed è pronto a mostrare l'infedeltà della contraffazione con apposito confronto, avendo unicamente esso l'originale spartito, e rimanendo ancora il DONIZETTI in Roma da lui impegnato a scrivere *un nuovo melodramma per l'apertura autunnale del teatro Valle.*

« Roma 25 luglio 1833 ».

Il nuovo Figaro non trovò favorevole nè pubblico nè stampa; fu giudicato « una musica coniata sul tipo delle opere Cimarosiane, Paesiellesche, Zingarellesche; senza solennità (?) di affetti in contrasto,

senza energia e copia d'istrumentazione ». Al contrario, *Il disertore svizzero* sortì il medesimo felice incontro dell'autunno scorso; di modo che quest'opera si alternò col « trionfante » *Furioso* sino al termine della stagione.

Primavera e appaltino. — *Chiara di Rosemberg*, p. di Gaetano Rossi, m. di L. Ricci. — *Il barbiere di Siviglia*, p. di C. Sterbini, m. di G. Rossini.

Attori.

Maddalena Zucchi Giorgi, pr. d. (per la *Chiara*)
Santina Ferlotti, pr. d. (pel *Barbiere*).
Luisa Zappucci, contr.
Aless. Mombelli, ten. (per la *Chiara*)
Lorenzo Salvi, ten. (pel *Barbiere*)
Alberto Torri, b. com.
Celestino Salvatori, b. cant.
Assunta Ballelli, sec. d.

Direttore d'orchestra, Giov. Maria Pelliccia. — Dirett. sost., Giacomo Orzelli. — Scenografo, Luigi Ferrari.

Compagnia comica Mascherpa [1].

La stagione si aprì con la compagnia comica, e solo dopo le sue quarantaquattro recite [2], la sera del 15 giugno, prima dell'appaltino, cominciò la musica con l'esecuzione della *Chiara*, che sortì esito discreto. Alla mancanza della compagnia comica, partita per Bologna, dopo la quarantaquattresima sua recita, l'impresa supplì, negli intermezzi, con alcuni concerti di violino dati da due fanciulle torinesi, Virginia e Francesca Gianone, l'una di 7, l'altra di 6 anni, che riscossero molti applausi.

Festosissima accoglienza ebbe il *Barbiere* col mirabile terzetto Ferlotti-Salvi-Salvatori; il teatro era ogni sera rigurgitante di spettatori, quantunque l'impresario avesse aumentato il prezzo del biglietto.

Autunno. — *Torquato Tasso* *, p. di J. Ferretti, m. di G. Donizetti. — *Il Furioso all'Isola di S. Domingo*, p. di J. Ferretti, m. di G. Donizetti. — *La Sonnambula*, p. di F. Ro-

[1] Eccellente; vi si segnalarono Adelaide Fabbri, Luigi Gattinelli e Antonio Colomberti.

[2] Il 22 maggio, in uno degli intervalli del dramma che recitavasi, fu eseguito il terzo atto dell'*Otello* dal tenore Giovanni David e dal soprano Teresa Menghini.

MANI, m. di V. BELLINI. — *Le fucine di Bergen*, p. di MERELLI e FERRETTI, m. di LAURO ROSSI.

Attori.

ADELINA SPECK, soprano	FERDINANDO LAURETTI, b. com.
ANGELINA CAROCCI, mezzo sopr.	ANTONIO BANZO — compr.
ANTONIO POGGI, ten.	LUIGI GAROFOLO — compr.
GIORGIO RONCONI, basso	ANTONIO RINALDI — compr.

Direttore d'orchestra, GIACOMO ORZELLI. — Scenografo LUIGI FERRARI.

Compagnia drammatica MASCHERPA.

Fin dal maggio del '33 il Donizetti trovavasi in Roma intento a comporre la sua nuova opera. Da molti anni egli volgeva in mente di rivestire di note le romantiche avventure dell'infelice poeta, e, per ispirarsi, aveva letto i lavori del Goethe, del Rosini, del Goldoni, del Duval, del Serassi, dello Zuccala, del Missirini e del Colleoni. Egli avrebbe voluto per protagonista un tenore e precisamente il Rubini, ma su questo non potè far fidanza, e, dovendo disporre degli artisti della compagnia scritturata allora dal Paterni, che non aveva di egregio altro che il Ronconi (¹), dovette affidare la parte del protagonista al baritono. Le altre parti principali furono assegnate alla Spech, alla Carocci e al Poggi. L'opera in tre atti, dedicata a Bergamo, a Sorrento e a Roma, le due città che si contendono il vanto di aver dato i natali al poeta e quella che gli concesse la pace del sepolcro, fu pagata al maestro cinquecento scudi, come il *Furioso;* ma non gli procurò nè gli stessi applausi nè le stesse soddisfazioni. Si presentò al giudizio del pubblico la sera del 9 settembre, e, se alla *Rivista Teatrale* sembrò « degna del rinomatissimo compositore di tanti altri capolavori », non così parve alla maggioranza degli spettatori. Furono applauditi alcuni pezzi del prim'atto, fra cui il *finale*, reso celebre dalla circostanza in cui fu composto dall'autore, cioè mentre stava lietamente conversando coi suoi amici e parenti; e, nel second'atto il duetto ed il grandioso *finale* (²).

Il primo ottobre cominciarono le rappresentazioni del *Furioso*; ma in questa ripresa l'opera non ebbe, da parte del soprano e del tenore specialmente, l'esecuzione inappuntabile che aveva avuto nel carnevale.

(¹) È questo il giudizio del Donizetti, il quale in una lettera al suo maestro Mayer chiama la compagnia *debole*, eccettuando il Ronconi (ALBORGHETTI e GALLI *G. Donizetti e G. S. Mayr; notizie e documenti*, Bergamo 1875, lett. 35ª).

(²) CICCONETTI, *Vita di G. Donizetti*, Roma, 1864, p. 80 e 81. — ALBORGHETTI e M. GALLI, op. cit., p. 86. — CAMETTI, op. cit., p. 180-5.

« Già me l'aspettavo » scriveva da Milano il Donizetti al poeta Ferretti « alla mia mancanza la buggerata successe nel *Furioso*; ma Poggi avrà occasione di trovarmi... e basta » (1).

La sonnambula invece, in cui il Poggi si trovava meno a disagio, « nella prima sera (26 ottobre) ebbe parziali dimostrazioni di aggradimento, e sortì nelle successive un esito assai felice e finì coll'ottenere applausi entusiastici e generali ». Finalmente il pubblico romano comprendeva e gustava quella musica fine e delicata, tutta passione, senza smancerie e senza artifizi.

La nuova opera del Rossi, *Le fucine di Bergen*, andò in scena il 16 novembre. Vi furono alcuni pezzi applauditi, come, nel prim'atto, la *cavatina* del tenore, ed il finale, che fu giudicato « bellissimo e nuovo, essendosi il maestro allontanato dalle solite *cabalette* »; nel secondo, il *duetto* tra il tenore e il baritono, l'*aria* del basso comico, « di brillantissima composizione », ed il *quartetto*, « di ottima fattura »; ma, in genere, il lavoro parve di gran lunga inferiore al *Disertore svizzero*. Alla mediocre riuscita contribuirono anche i difetti del libretto.

La sera del 22 novembre (venerdì) diedero in questo teatro un applauditissimo concerto il Livraghi, il Manfredini ed il Grandis, l'uno suonatore di corno, di flauto l'altro, il terzo di trombone.

La stagione si chiuse il 26 con alcuni atti della *Sonnambula* ed altri dei *Montecchi e Capuleti*.

1834.

Carnevale (Impr. GIOVANNI PATERNI). — *Il pirata*, p. di F. ROMANI, m. di V. BELLINI. — *La sonnabula*, p. di F. ROMANI, m. di V. BELLINI. — *I promessi sposi* *, p. di N. N. e J. FERRETTI, m. di LUIGI GERVASI. — *I due incogniti* *, p. di J. FERRETTI, m. di GIUSEPPE BORNACCINI.

Attori.

FANNY TACCHINARDI-PERSIANI, soprano
ANGELINA CAROCCI, mezzo sopr.
EUGENIA VALENTINI, sec. d.
ANTONIO POGGI, ten.
LUIGI GAROFOLO, sec. ten.
GIORGIO RONCONI, b. cantante
FILIPPO VALENTINI, altro basso
FERDINANDO LAURETTI, b. com.

Direttore d'orchestra GIACOMO ORZELLI.
Compagnia comica ROMUALDO MASCHERPA.

(1) CAMETTI, op. cit., 185.

Esito infelice ebbero le nuove opere. Quella del Gervasi, un giovane esordiente, allievo dello Zingarelli, fu giudicata scadentissima.

Le premure che se ne prese il Ferretti, al quale era stato caldamente raccomandato dal suo maestro, non valsero a salvarla dal naufragio (19 gennaio) (1).

L'anconetano Giuseppe Bornaccini, musicista di grande ingegno e sapere, amico di Vincenzo Bellini, aveva allora 32 anni (2) ed erasi già fatto applaudire come compositore lirico nei teatri di Venezia con due opere; l'una buffa, *Aver moglie è poco, guidarla è molto* (*T. Malibran*, febbraio 1833), l'altra seria, *Ida* (*T. Apollo*, ottobre 1833). Ora raccomandato dall'auditore Orsini e dalla cantante Anna Del Sere, si presentava in Roma al librettista Ferretti, che gli procurò dal Paterni la scrittura pel carnevale 1834, e gli scrisse un melodramma semiserio, *I due incogniti*, tratto dal capolavoro del Kotzebue, *Misantropia e sentimento* (3).

L'opera andò in iscena la sera del 5 febbraio, ma, quantunque eseguita ottimamente dal soprano e dal basso (Persiani-Tacchinardi e Ronconi), bene dal tenore e dal basso comico (Poggi e Lauretti), fu accolta male (4).

L'autore ne rimase così sfiduciato ed afflitto, che d'allora in poi abbandonò il teatro per dedicarsi tutto alla musica sacra ed all'insegnamento.

La sera del 7 febbraio diedesi una « Grande Accademia vocale e istrumentale ».

Primavera. — Opere: *L'elixir d'amore*, p. di F. Romani, m. di G. Donizetti. — *I Capuleti e i Montecchi*, p. di F. Romani, m. di V. Bellini. — *Temistocle*, p. di anonimo, m. di G. Pacini. — *Chiara di Rosemberg*, p. di G. Rossi, m. di L. Ricci,

(1) Cametti, op. cit., 196.

(2) Poichè nacque nel 1802 (5 maggio), secondo i registri battesimali, e non nel 1805 come leggesi nel dizionario del Fétis e nella *Scuola musicale di Napoli* (III, 298), del Florimo, che si fidò del biografo belga. Il primo a correggere pubblicamente quest'errore dei biografi del Bornaccini fu il Cametti (op. cit., 196, n. 2).

(3) Cametti, op. cit. (196-99), alla quale rimando chi volesse avere altre notizie sulla genesi del libretto.

(4) La *Rivista Teatrale* si mostrò assai severa verso il giovane maestro; essa riassunse il suo giudizio in queste parole: « *I due incogniti* del maestro Bornaccini non offrirono che reminiscenze e noia ».

Balli: *Amalia* ossia *La pescatrice scozzese* del coreografo NICCOLA MARCHESE. — *Lubino e Lisa.* — *La scimmia benefica.* — *Il sindaco e gli scolari del villaggio.*

Attori.

TERESA MELAS, soprano	LUIGI BIONDINI, basso
EUGENIA VALENTINI, id.	PIETRO GIANNI, id.
CELESTINA GIACOMINO, contralto	BALDASSARE BAZZANI, id.
FRANCESCO REGOLI, tenore	ANTONIO DESIRÒ, compr.
DOMENICO FURLANI, id.	

Mimi e ballerini: FRANCESCA CERRITO. — NICCOLA MARCHESE. — MADDALENA VENTURI. — GIACOMO ROSSI. — SALVATORE PARADISI.

La compagnia di canto, con tutti i cambiamenti subìti nel corso della stagione, rimase men che mediocre; onde tutte le opere andarono a sfascio. I giornali rivolsero aspri rimproveri agli impresarî del Valle, che, approfittando della chiusura di tutti gli altri teatri romani, nella stagione primaverile, allestivano spettacoli appena sopportabili su scene di provincia.

Autunno. — *Elena e Malvina* p. di F. ROMANI, m. di GIUSEPPE MAZZA. — *La foresta d'Irminsul* (1), p. di F. ROMANI, m. di V. BELLINI. — *Gli Arabi nelle Gallie*, p. di S. ROMANELLI, m. di G. PACINI. — *La donna del Lago*, p. di L. A. TOTTOLA, m. di G. ROSSINI.

Attori.

ADELINA SPECK, soprano	GIOVANNI PAGANINI, tenore
ADELAIDE MAZZA, id.	LUIGI BIONDINI, bassi
CAROLINA CAROBBI, contralto.	GIOVANNI SCHOBER, bassi
Sig.a PAGANINI, id.	BALDASSARE BAZZANI, bassi
GIOVANNI DAVID, tenore	FILIPPO VALENTINI, bassi

Direttore d'orchestra, EMILIO ANGELINI. — Scenografo, LUIGI FERRARI.
Compagnia comica FABBRICI (2).

(1) Altro titolo della *Norma*.

(2) Ne facevano parte il Paladini, il Modena, il De Rossi il Gasperoli, Carolina Internari, Rosina Petrelli, la Zocchi, Clotilde Scacchi e Luigia Petrelli. In lode delle due ultime, del De Rossi, e della « non ancor bilustre » Rosina Petrilli scrisse G. G. BELLI quattro sonetti in lingua italiana, che furono pubblicati nella *Rivista Teatrale* (anno II, n. 5).

Aprì la stagione la nuova opera del m. Mazza ([1]), composta sopra un vecchio libretto del Romani, ed eseguita dalle signore Speck e Mazza e dal Paganini, dal Biondini, dallo Schober e dal Bazzani, una compagnia molto migliore di quella della precedente stagione.

Dell'esito si parla in un lungo articolo dello *Spettatore*, da cui traggo quanto più c'interessa: « (Il libretto) non è dei più belli del Romani, ma vi sono bei versi e situazioni teatrali. Pecca di soverchia lunghezza, e fu di necessità togliere la sinfonia ed un duetto *per dar tempo alla valente compagnia dei drammatici del Fabrici di dar saggio dei loro svariati talenti* (!). Soliva, Schiva e Carnicero avevano preceduto il Mazza nel vestire di musica questo melodramma. I due primi non colsero palma durevole. Il terzo per questo spartito fu nelle Spagne commendato altamente; e sorte eguale sarebbe toccata al nostro ingegnoso e studioso Mazza, giovine lucchese, conoscitore profondo della scienza musicale, fecondo di bei motivi, non sempre nuovi di zecca, ma sempre espressivi e brillanti, ma ricco di squisito gusto e non vulgar pratica della non facil arte dell'istromentare. *Solo avremmo desiderato che avesse mostrato un maggiore amore per l'economia del nostro tempo* (!), lo che in parte è nato dal libretto. che generalmente non è piaciuto anche pel troppo numero dei suoi pezzi. Lodar vogliamo però l'*introduzione*, un gran *duetto*, una graziosa *cavatina*, un bel *canone* nel *primo finale*. Piacque assai nell'atto secondo una grand'*aria* di un magnifico *terzetto* di bellissima fattura. Nè manca d'ingegno e d'effetto il gran *duo* fra la Speck e la Mazza; ma giunge troppo tardi; e.... bisogna far punto in tempo e lasciar desiderio. Sfrondando qua e là dei bellissimi, ma lunghissimi ritornelli, togliendo almeno un paio di pezzi e due o tre cori, quest'opera, così bene eseguita, non potrà che destare un sempre crescente piacere ». E, in fatto, si sostenne sino al 25 settembre ed ebbe l'onore di 14 repliche.

La donna del Lago, in cui il medesimo David aveva deliziato il pubblico romano nel 1822, si ripresentò su queste scene il 12 novembre, ma resa irriconoscibile dalle sostituzioni di musica altrui. Il pubblico si lasciò andare a qualche atto di disapprovazione, non già

([1]) Di questo fecondo, ma poco o niente originale compositore, si parla nel dizionario del Fétis e nel suo supplemento; onde io mi limiterò a correggere due errori in cui è incorso il biografo belga. Il Mazza non nacque a Parma, ma a Lucca, nè questa sua opera fu rappresentata nel 1835, sì bene un anno innanzi, come qui dimostro.

perchè fosse indignato per tale profanazione, ma perchè il David era quella sera indisposto.

La sera del 28 novembre, la maestra romana ORSOLA ASPRI ([1]) diede in questo teatro un concerto o, come allora dicevasi, un'*accademia* vocale e strumentale, a cui presero parte anche l'orchestra e molti cantanti dell'opera. Eccone il programma:

PARTE PRIMA.

1°. *Sinfonia* a grande orchestra del violinista romano ACHILLE DEL NERO.

2°. *Variazioni* per pianoforte sopra un tema rossiniano, composte ed eseguite dalla maestra ORSOLA ASPRI.

3°. *Duetto* nell'*Assedio di Corinto* « Donna tu piangi » eseguito dal PAGANINI e dallo SCHOBER.

4°. *Cavatina* dell'opera stessa « I tuoi frequenti palpiti » cantata dal DAVID.

5°. *Duetto* della *Sonnambula* « Prendi l'Anel ti dono », ridotto per clarino e flauto, eseguito dai professori CRUCIANI e BIGLIONI.

6°. *Terzetto* dei bassi nella *Chiara di Rosemberg*, cantato dallo SCHOBER, dal BIONDINI e dal BAZZANI.

PARTE SECONDA.

1°. *Sinfonia* a grande orchestra della maestra ASPRI.

2°. *Duetto* per tenore e basso dei *Riti indiani*, opera della maestra ASPRI, eseguito dal PAGANINI e dal BIONDINI.

3°. *Duetto* per arpa e pianoforte sopra alcuni motivi del GUGLIELMO TELL, eseguito dal prof. GRAZIANI, arpista insigne e dalla maestra ASPRI.

4°. *Cavatina* del *Voto di Iefte* (Generali) cantata dal PAGANINI.

5°, *Aria* per basso nella *Beatrice di Tenda*, cantata dalla SCHOBER.

6°. Pot-pourri per pianoforte, composto ed eseguito dalla maestra ASPRI.

Si chiuse la stagione il 29 novembre con alcuni atti degli *Arabi* ed alcuni della *Foresta*.

([1]) V. per questa maestra anche Primavera 1827 e 1835.

1835.

Carnevale. — *Chi dura vince**, p. di J. FERRETTI, m. di LUIGI RICCI. — *La sonnambula*, p. di F. ROMANI, m. di V. BELLINI. — *La testa di bronzo* ossia *La campagna solitaria*, p. di F. ROMANI, m. di GIACOMO FONTEMAGGI. — *La pazza per amore **, in due atti, p. di J. FERRETTI, m. di PIETRO ANTONIO COPPOLA.

Attori.

ADELINA SPECK, soprano	AGOSTINO ROVERE, basso.
SISARA ANTONINI, contralto	TERESA LOLLI } compr.
GIOVANNI DAVID, tenore	DOMENICO VALENTINI } compr.
LUIGI RONZI, id.	BALDASSARE BAZZANI. } compr.
GIOVANNI SCHOBER, basso	

Maestro concertatore, P. A. COPPOLA. — Direttore d'orchestra, EMILIO ANGELINI. Scenografo, LUIGI FERRARI.

Compagnia comica CARRANI e ZUANETTI.

Il nuovo melodramma eroicomico in due atti, musicato dal Ricci, ed eseguito dalla Speck e dall'Antonini, dal Ronzi, dal Rovere e dallo Schober, s'ebbe, a prima giunta, le disapprovazioni, poi gli applausi del pubblico. « Disapprovata nella prima sera (27 dicembre 1834) » — così leggo nella *Rivista Teatrale* — » sì la musica che la poesia, nella seconda e nelle succesive, prestatosi il verseggiatore ad un cangiamento *di alcune frasi dispiaciute a qualche cruscante ultra-zelatore della purezza della lingua*, fu tutto accolto con indicibili applausi ». E l'opera, meglio compresa e gustata, piacque anche di più, quando dopo alcune rappresentazioni della *Sonnambula*, ricomparve sulle scene, eseguita col massimo zelo. « Tutti gli attori » — scriveva lo spettatore » — si mostrarono animati da gara generosa di rivendicare questa musica dai bassi oltraggi della scortesia e dai sarcasmi sublimi dei maniaci della sentimentalità ». La ditta Epimaco e Pasquale Artaria di Milano acquistò i diritti di proprietà e di stampa di questo spartito che anche altrove ottenne lieto successo (1).

L'opera del maestro Fontemaggi romano, organista di S. Pietro in Vaticano, non fu eseguita che una sola sera e in mezzo a fragorose disapprovazioni.

(1) Altrove fu rappresentato anche col titolo *La luna di miele*.

Fortunatissimo incontro ebbe invece quella del Coppola, datasi il 14 febbraio con la Speck, il David, lo Schober e il Rovere. Da gran tempo non si era veduto il pubblico del *Valle* abbandonarsi a tanto calorose e spontanee dimostrazioni di animo soddisfatto; una sera, per essersi il Duca di Corchiano, deputato d'ispezione, rifiutato di concedere la ripetizione di un duetto del second'atto, si levò una protesta così rumorosa, che si dovette sospendere la rappresentazione [1]. E, cosa rara, questa volta pubblico e critici si trovarono d'accordo.

« Questo soggetto » — scriveva il corrispondente del più volte citato giornale teatrale di Bologna — « trattato in altr'epoca per Paesiello, è stato di ben nuovo riassunto dal Ferretti, e, ad onta del tempo ristretto, molto bene adattato alle moderne esigenze del teatro; l'esposizione facile del fatto, la chiarezza dello sviluppo, il buon effetto delle situazioni, e, sopra tutto, la verità dei caratteri formano del presente melodramma un'interessante e commendevole produzione. Il pubblico compensò la fatica del nostro autore, richiamandolo in scena al termine dell'opera; premio da lui ben meritato per essere uno di quei pochissimi, che sa onorevolmente cooperare alla laboriosa riforma, di già intrapresa, e resa ormai necessaria, del vecchio dramma. Il giovane maestro Coppola ha secondato pienamente le aspirazioni del Ferretti ed ha goduto di quell'applauso spontaneo *quasi mai dal Pubblico romano accordato ad un nuovo compositore.*

« Egli, servendo alla parola e collegando assai bene all'accento poetico la frase musicale (nei momenti in ispecie di passione), ha dimostrato attenersi allo stile filosofico del Bellini, imitandolo ancora per una certa novità di motivi e nel buon gusto d'istrumentazione. La *cavatina* della prima donna, un coro, un finale e un duetto fra tenore e donna sono i pezzi più distinti di questa musica ».

Se ne diedero 16 rappresentazioni consecutive sino alla chiusura della stagione (3 marzo). Lo spartito, giudicato da tutti il capolavoro del Coppola, corse subito trionfalmente i principali teatri d'Italia, e, più tardi, molti dell'estero.

Primavera (Impres LUIGI MARZI). — *L'esule di Roma*, p. di D. GILARDONI, m. di G. DONIZETTI. — *Chiara di Rosemberg*, p. di G. ROSSI, m. di LUIGI RICCI — *Muta di Portici*, p. di SCRIBE e DELA-

[1] Questo geniale compositore fu di Castrogiovanni in Sicilia, diresse per molti anni la musica del Regio Teatro di Lisbona, e morì in Catania il 13 novembre del 1877, di ottantaquattro anni.

VIGNE, m. di AUBER. — *Semiramide*, p. di G. ROSSI, m. di G. ROSSINI — *La foresta d'Irminsul* (*Norma*), p. di F. ROMANI, m. di V. BELLINI.

Attori.

CARLOTTA FERRARINI, soprano (per le prime tre opere
MARIA ALBINI, id. (per la *Semiramide* e la *Norma*).
ADELE DABEDEILHE, contralto
ELIODORO SPECK, ten. (sostituito nell'*Esule*) da LUIGI ARIOLI.

CARLO LEONARDIS, basso cant.
BENEDETTO TADDEI, b. com.
BARTOLOMEO BAZZANI, altro b.
ANGELA CAROCCI, LUIGI ARIOLI, MAURO MASSINA — compr.

Direttore d'orchestra, E. ANGELINI. — Concertatore, ACHILLE GUACCARINI. — Istruttore dei cori, LUIGI DOLFI. — Scenografo, LUIGI FERRARI.

Compagnia comica MANCINI.

Spettacolo men che mediocre.

La sera del 15 maggio diede un'accademia vocale e strumentale la maestra romana Orsola Aspri (1), coadiuvata dalla Ferrarini, dallo Speck, dal Leonardis, dal Taddei, cantanti del *Valle*, e dal soprano Clotilde De Grassi. Piacquero tutti i pezzi eseguiti e massimamente un *duetto* per soprano e tenore di un'opera dell'Aspri, *Francesca da Rimini*, scritta antecedentemente ai *Riti indiani*, di cui l'anno innanzi aveva fatto sentire un *duetto* in un'accademia data in questo medesimo teatro.

La stagione, principiata il 26 aprile, terminò il 5 agosto.

Autunno. — *Eran due, or son tre*, p. di J. FERRETTI, m. di L. RICCI. — *L'Assedio di Corinto* (2), p. di F. BALOCCHI e SOUMET, m. di G. ROSSINI. — *La Sonnambula*, p. di F. ROMANI, m. di V. BELLINI. — *L'inganno felice*, p. di GIUSEPPE FOPPA, m. di G. ROSSINI. — *I fidanzati o il contestabile di Chester*, p. del GILARDONI, m. di G. PACINI. — *Il furioso all'isola di S. Domingo*, p. di FERRETTI, m. di G. DONIZETTI.

(1) V. per lei Primavera del 1827 e novembre 1834.

(2) *Maometto II*, ritoccato e ampliato dall'autore per le scene dell'*Opéra* di Parigi.

Attori.

Adelaide Toldi, soprano	Filippo Colini, basso
Cosatti, id.	Giuseppe Querci, ten.
Eufrasia Borghesi, id.	Baldassare Bazzani, altro b.
Adele Dabedeilher, contr.	Luigi Ferretti, id.
Vincenza Marchesi, sec. d.	Luigi Gentili, compr.

Direttore d'orchestra, Emilio Angelini. — Scenografo, Luigi Ferrari.
Compagnia comica Mascherpa [1].

« Esito oltre ogni credere sfortunatissimo » scriveva il corrispondente del giornale bolognese — « La prima donna (la Toldi) che ne venne annunziata con prevenzione straordinaria, non riuscì accetta a questo pubblico ». E la *Gazzetta Teatrale*: « Querci manca di voce, di anima, di metodo, di pronuncia, di avvenente figura ». La Cosatti, il Colini ed il Biondini « si difesero ». Il Colini, giovane romano, che doveva poi entrare nel novero dei più insigni cantanti italiani, faceva allora le prime armi; nel carnevale di quest'anno medesimo erasi avventurato per la prima volta sulla scena del modesto teatro di Fabriano e, cantando nell'*Italiano in Palmira*, nella *Straniera* e nel *Furioso*, aveva subito fatto concepire di sè altissime speranze.

La sera del 13 novembre l'improvvisatrice Rosa Taddei diede sulle scene del *Valle*, ove altra volta erasi fatta ammirare, un'accademia di poesia estemporanea, trattando, fra gli altri, i seguenti soggetti propostile dal pubblico:

Dove l'uomo sia più felice, se in città o nei boschi. — Adamo che vede Eva per la prima volta. — Il ritorno di Ulisse. — Alessandro ed il medico di Filippo. — Gli Orazi e i Curiazi. — La morte di V. Bellini. — Il ritorno sulle sponde del Tevere della improvvisatrice. — La donna civetta. — I pregi della Pittura, della scultura e dell'architettura — Il sonno dell'amore.

La stampa levò a cielo i meriti della Taddei, paragonandola a Corilla e alla Bandettini, e il pubblico accorse numerosissimo anche alle altre accademie che diede il 20 novembre, il 5, l'8 e il 14 febbraio dell'anno successivo nella sala dei Sabini e in quella dell'Accademia Tiberina.

[1] Ne facevano parte Amalia Bettini, il Domeniconi, il Gattinelli e il Colomberti.

1836.

Carnevale. — (Impres. L. Marzi). *Giulietto*, * p. di J. Ferretti, m. di Pasquale Guglielmo. — *Il furioso all'isola di S. Domingo*, p. di J. Ferretti, m. di G. Donizetti. — *Il barbiere di Siviglia* p. di C. Sterbini, m. di G. Rossini.

Attori.

Adelaide Toldi D'Anvers, soprano
Cosatti, id.
Angela Carocci, mezzo soprano
Vincenza Marchesi, sec. donna
Lorenzo Bonfigli « al servizio di S. A. R. il duca di Lucca », tenore
Filippo Colini, basso
Filippo Valentini, id.
Luigi Biondini, id.
Baldassare Balzani, compr.

Direttore d'orchestra, Emilio Angelini. — Scenografo, L. Ferrari.

Compagnia drammatica Mascherpa.

La nuova opera del Guglielmo [1], con la quale si aprì la stagione invernale, non incontrò il favore del pubblico. Il giovine siciliano, che sperava con questa seconda prova di rivalersi, dopo la fredda accoglienza fatta alla sua *Teresa Navagero*, rappresentata al S. Carlo di Napoli il 19 agosto del 1829, s' ebbe invece una solenne disfatta.

Cattiva riuscita ebbe in generale anche l'esecuzione delle altre opere.

Primavera. — *La pazza per amore*, p. di J. Ferretti, m. di P. A. Coppola. — *Gemma di Vergy*, p. di Emanuele Bisera, m. di G. Donizetti. — *La battaglia di Lepanto* *, p. di Leopoldo Tarantini, m. di Tommaso Genoves. — *Torquato Tasso*, p. di J. Ferretti, m. di G. Donizetti. — *Parisina*, p. di F. Romani, m. di G. Donizetti.

[1] L'argomento di questo melodramma è desunto, come scrive il Ferretti nell'*Avvertimento*, da un dramma di Sofia Gay, intitolato: *Maria o La povera figlia*, già da lui tradotto in italiano e rappresentato con esito felice in Roma dalla compagnia Mascherpa.

Attori.

GIUSEPPINA RONZI-DE BEGNIS, soprano (per la *Gemma* e la *Parisina*).
CATERINA BARILLI, sopr.
GIUSEPPINA ANGIOLINI-DOSSI, contr.
ORSOLA LANZI, compr.

SALVATORE PATTI, tenore
FILIPPO COLETTI, *b.* cant.
CARLO DOSSI, b. com.
PAOLO BARROILHET, basso (per il *Tasso* e la *Parisina*).
ANGELO ALBA, sec. b.

Direttore d'orchestra, EMILIO ANGELINI. — Scenografi, FERRARI e BONINI.

Compagnia drammatica MANCINI.

La pazza per amore ricomparve l'11 aprile su queste scene « abbellita da una nuova fortunatissima *cavatina*, scritta dal valente giovane maestro Gustavo Terziani, ed eseguita dal tanto a buon diritto encomiato Coletti ». L'esecuzione dell'opera, affidata questa volta alla Barilli, al Dossi, al Patti (padre della celebre Adelina) e al Coletti, se non raggiunse l'eccellenza della prima rappresentazione, fu non di meno soddisfacente. Piacque la *cavatina* intrusa, e « fece nascere il desiderio che il Terziani, ingegno di fiorenti speranze, potesse dare più ampia testimonianza dei suoi studî e degli ereditati talenti paterni, del che dette già non lieve saggio in un *Oratorio* su belle parole del sig. Camillo Giuliani, Pastor Arcade, e di cui ancora sono i bei versi di questa *cavatina* ».

Dopo tredici rappresentazioni della *Pazza* e nove della *Gemma* (nuova per Roma) che fruttò immensi applausi alla insigne protagonista Giuseppina Ronzi De-Begnis, si ebbe la nuovissima opera del Genoves.

Questo giovane madrileno « pensionato della Real Corte di Spagna », non era nuovo alle scene, e giungeva in Roma preceduto dalla fama di valente compositore che gli aveva guadagnato la sua seconda opera, *Zulma* (e non *Zelma*, come riferisce il Fétis) poesia di Giuseppe Regaldi, rappresentata con esito assai fortunato al Comunale di Bologna il 31 ottobre dell'anno precedente. Ma questa *Battaglia di Lepanto* ebbe a passare varie peripezie. Promessa per il 14 maggio, fu volontariamente ritirata dal maestro, sdegnato a buon diritto della soverchia negligenza dimostrata dall'impresario e dal direttore della musica nella concertazione e messa in scena.

Dopo proteste e rimostranze fatte da ambe le parti, maestro ed impresario si riconciliarono e l'opera potè finalmente rappresentarsi, e con pieno aggradimento del pubblico, la sera del 23 maggio. Piacquero segnatamente l'introduzione ed il finale del primo atto, il duetto tra

baritono e tenore e l'aria per tenore del secondo, il coro ed il finale del terzo.

La terza rappresentazione della *Battaglia di Lepanto* fu destinata dall' impresa a beneficio del Coletti, il quale, tra gli altri pezzi introdottovi, cantò un'aria scritta espressamente per lui, su versi di F. Romani, dal giovane maestro romano Antonio Buzi.

All'opera del Genoves successero il *Tasso* con esito discreto, e la *Parisina*, che, egregiamente eseguita dalla Ronzi, dal Patti e dal Barrouilhet, riuscì lo spettacolo più gradito della stagione. I tre artisti furono dall' impresario rifermati per altre dieci rappresentazioni di quest'opera. Il 18 luglio terminò lo spettacolo musicale; dal 23 al 26 di questo mese proseguirono da sole le recite della compagnia drammatica.

Autunno (Impr. L. Marzi). — *La straniera*, p. di F. Romani, m. di V. Bellini. — *Armando d'Orville* (1), p. di G. Rossi, m. di Giacomo Meyerbeer. — *Elvira Walton* (*I Puritani*), p. di G. Pepoli, m. di V. Bellini. — *Lucia di Lammermoor* (2), p. di Salvatore Cammarano, m. di G. Donizetti. — *Isabella di Lara* * (3), p. di Gaetano Rossi, m. di Uranio Fontana.

Attori.

Talestri Fontana, soprano
Giuseppina Angelini-Dossi, contr.
Marianna Guglielmini, sec. d.

Cirillo Antognini, Annibale Galucci, Riccardi — tenori
Raffaello Ferlotti, Luigi Balzar, Barisoni — bassi
Giov. Batta Cipriani, b. com.

Compagnia comica Taddei.

Con questa compagnia abbastanza mediocre, giacchè anche il Ferlotti ed il Balzar, che poi si acquistarono fama di egregi, erano allora ai primi passi della loro carriera, le opere del Bellini, del Donizetti, si ressero in virtù del loro merito intrinseco; cadde invece la nuova opera

(1) Vi primeggiavano la Gattinelli (nota ai Romani come prima donna giovane nella compagnia Pelzet), la Grazini, il Taddei, il Costantini, il Petrocchi, il Gasperoli, l'Astolfi.

(2) Tale titolo fu qui dato al *Crociato*.

(3) Rappresentata per la prima volta al *S. Carlo* di Napoli il 26 sett. del 1835, e nuova per Roma.

in due atti del maestro Fontana, giudicata del tutto priva d'ispirazione e d'originalità.

Era il primo tentativo che faceva nel genere teatrale questo giovane maestro lombardo, da poco uscito dal conservatorio di Milano. Scritte tre altre opere, senza ottener mai un vero successo, il Fontana abbandonò il teatro per dedicarsi all'insegnamento del canto, nel quale in breve giunse a tanta riputazione da esser chiamato a sostenere un tale ufficio nel conservatorio di Parigi.

Il *Crociato*, ribattezzato dalla censura pontificia in *Armando d'Orville*, fu ridotto dagli attori un *potpourri* di musica meyerbeeriana, rossiniana e paciniana « un *Crociato* deformato, evirato, fatto divenire un'Accademia ».

1837.

Carnevale. — *La sonnambula*, p. di F. Romani, m. di V. Bellini. — *L'elixir d'amore*, p. di F. Romani, m. di G. Donizzetti. — *Un'avventura di Scaramucia*, p. di F. Romani, m. di Luigi Ricci.

Attori.

Talestri Fontana, Giuseppina Bertaldi — prime donne	Luigi Balzar, Annibale Statuti — bassi
Angela Carocci, Maria Guglielmini — sec. donne	G. B. Cipriani, b. com.
Cirillo Antognini, tenore	

L'incarico di scrivere un'opera nuova per questa stagione era stato dato al maestro Vaccai. Fin dall'estate del 1836 la scrittura era pronta, pronto il Ferretti che aveva già scelto il soggetto per il libretto, *Le prigioni di Edimburgo*, o *Ginevra degli Almieri*, salvo il beneplacito della censura; nulla mancava, tranne le firme, quando il Vaccai fu improvvisamente chiamato a Milano per dar principio alle lezioni nell'I. R. Collegio della fanciulle a S. Filippo, dove era maestro di canto. L'impresario non volle dispensarlo dall'assistere alla concertazione e messa in scena dell'opera, e perciò fu sciolto il contratto [1].

La sonnambula si resse, ma *L'elixir* non fu eseguito a dovere: la Bertaldi parve « nient'altro che un'Adina assai bella e vezzosa »,

[1] Vaccai Giulio, *Vita di Nicola Vaccai*. Bologna, Zanichelli, 1882, p. 17.

l'Antognini non era adatto alle parti delicate, nè il Balzar al genere comico.

La prima comparsa poi dell'opera del Ricci, nuova per Roma, e che a Milano aveva destato entusiasmo [1], « più che una scaramuccia, fu una rotta completa. In seguito, venute le parti, pubblico e cantanti, a necessaria indispensabile transazione, ebbe luogo una specie di tregua ».

Primavera. — *Otello*, parole del march. Berio, m. di G. Rossini. — *I Capuleti e i Montecchi*, p. di F. Romani, m. di V. Bellini. — *La sonnambula*, p. di F. Romani, m. di V. Bellini. — *Caterina di Guisa*, m. di Luigi Ricci. — *Bianca e Fernando*, p. di Dom. Gilardoni, m. di V. Bellini.

Compagnia comica Taddei.

Attori.

Eugenia Garcia, soprano
Amalia Gandaglia, id.
Leonilde Franceschini-Rossi, mezzo soprano
Giovanni David, tenore
Giacomo David, tenore
Cesare Ferrari, ten.
Angelo Alba, compr.
Giovanni Mazzoleni, basso

Scenografo, Luca Gandaglia « scenografo al servizio della Real Corte di Spagna. — Concertatore, Antonio Tornaghi. — Direttore d'orchestra, Emilio Angelini.

La stagione si aprì coll'*Otello*, che, eseguito da artisti del valore di una Garcia e di un David [2] « riapparve raggiante delle sue luminose bellezze ».

Seguirono *I Capuleti e i Montecchi*, con la solita sostituzione della cavatina del Vaccai: *Ah! se tu dormi svegliati!* Ma, affidati come erano alla parte più debole della Compagnia, la Gandaglia, il tenore Giacomo David (nipote del celebre Giovanni) ambedue esordienti, la Franceschini ed il Ferrari, fecero poco incontro: e si riprese subito l'*Otello*, « l'esperto Esculapio che ritornò alle scene la salute e il vigore ».

La prima rappresentazione della *Sonnambula* (10 maggio) non riuscì quale si aspettava: Giovanni David era indisposto, la Garcia si

[1] Vi fu rappresentata l'8 marzo 1834.

[2] Il David, ormai veterano dell'arte, conservava ancora quasi completa la straordinaria estensione della sua voce, che dal *do* sotto saliva al *do* sopra le righe, coll'aggiunta di altre note *di testa*.

mostrò in qualche punto inferiore a sè stessa, il basso Mazzoleni cantò con poca grazia e si abbandonò a « gridi pericolosi »; ma nelle seguenti repliche, rimessosi il David, rinfrancatasi la Garcia, correttosi il basso, il quale, del resto, possedeva una bella e potente voce, la deliziosa musica belliniana potè essere gustata in ogni sua parte. Splendida riuscì la beneficiata della Garcia (15 maggio). Vi si eseguì il primo atto della *Sonnambula*, la sinfonia del *Guglielmo Tell* e il secondo atto dell'*Otello*; il David vi aggiunse la cavatina della *Niobe* del Pacini; la Garcia il *rondeau* della *Cenerentola*. « Fiori e versi piovvero dall'alto, ed in una litografia, che offriva il ritratto della cantatrice, leggevasi: *S'apre alla gioia il core, ingiusto è il pianto — È risurta in costei la Dea del canto*, alludendo alla egregia Malibran, di cui è cognata d'ingegno, come di sangue ».

Su la fine di maggio, fu dato in questo teatro un concerto di musica orchestrale composta dal maestro Casimiro Zerilli, siciliano.

Cadde la *Caterina di Guisa*, andata in scena il 7 giugno; onde si ripresero le rappresentazioni dei *Capuleti*, interpretati questa volta, con grande soddisfazione del pubblico, da Eugenia Garcia.

Appaltino (Impr. Giov. Rossi). — *Bianca e Fernando*, p. di D. Gilardoni, m. di V. Bellini.

Attori.

Leonilde Franceschini-Rossi, mezzo soprano	Annibale Statuti, basso
Cirillo Antognini, tenore	Angela Carocci } compr.
Luigi Fracassi, id.	Gioacchino Ramoni } compr.
Francesco Castaldi, basso	

Per sostenere quest'opera, nella quale soltanto qualche volta rifulge il genio del sommo catanese, occorreva altra compagnia che la mediocrissima scritturata per le dodici rappresentazioni dell'*appaltino*. Proprio al principio di queste rappresentazioni cominciò ad infierire il colera, che poi menò tanta strage; il teatro era ogni sera spopolato.

Autunno. — *L'inganno felice*, p. di Giuseppe Foppa, m. di G. Rossini. — *Corradino*, p. del Sografi, m. di Francesco Morlacchi.

Attori.

Corsini prima donna	Domenico Giovannini, tenore
Amalia Gandolfi, id.	Paganini, basso cant.
Angela Carocci, sec. d.	Carlo Cambiaggio, b. com.
	Annibale Statuti, altro b.

Compagnia drammatica Trenti, diretta dall'attore Angelo Canova.

Il solo Cambiaggio si fece onore.

1838.

Carnevale (Impr. Luigi Marzi). — *Cenerentola*, p. di J. Ferretti, m. di G. Rossini. — *Il viaggio di Bellini* *, p. di N. N., m. di Tiberio Natalucci. — *Il turco in Italia*, p. di F. Romani, m. di G. Rossini.

Attori.

Costanza Viale, prima donna	Ferdinando Lauretti } bassi
Vincenza Marchesi, sec. d.	Annibale Statuti } bassi
Pietro Rossi, tenore	
Luigi Rinaldini, basso	

Tranne i bassi, tutti gli altri cantanti erano al disotto della mediocrità; e tuttavia si resse la nuova opera in due atti del giovane maestro Natalucci, *Il viaggio di Bellini*, andata in scena il 3 febbraio.

Del prim'atto, giudicato il migliore, furono applauditi: l'introduzione « bella, gaia, vivace », la romanza del basso, la cabaletta del duetto tra il soprano e il tenore, e il finale « ben immaginato, ben condotto ed assai elaborato (1).

(1) Tiberio Natalucci, di Trevi, studiò nel conservatorio di Napoli e fu maestro di cappella assai stimato in Tivoli (genn. 1834-nov. 1836) e nella nativa città. Trovasi lodato « per virtù, gentile coltura, caldo amor patrio e quale onorato e valoroso maestro di musica », nella prefazione all'opera, a lui dedicata dal prof. Carlo Guzzoni degli Ancarani: *Historiae Umbrae monumenta* (Florentiae, 1851). Conosco anche una sua cantata dal titolo: *L'Aniene frenato* (poesia di J. Ferretti), che fu eseguita la sera del 13 dicembre 1835 nella gran sala del Palazzo Municipale della città di Tivoli, solennizzandosi l'inaugurazione del busto marmoreo di Gregorio XVI. Morì nel 1866; ne diresse la messa funebre l'illustre suo concittadino e scolaro, Giovanni Sgambati, che da sei anni erasi recato in Roma a perfezionare i suoi studi.

Autunno. — *Belisario*, p. di S. CAMMARANO, m. di G. DONIZETTI. — *Parisina*, p. di F. ROMANI, m. di G. DONIZETTI. — *Capuleti e Montecchi*, p. di F. ROMANI, m. di V. BELLINI. — *Gemma di Vergy*, p. di E. BIDERA, m. di G. DONIZETTI. — *La straniera*, p. di F. ROMANI, m. di V. BELLINI.

Attori.

GIUDITTA GRISI, mezzo soprano	GIO. BATTA VERGER, tenore,
GIANNONI } soprani	CICERCHIA sec. ten.
CLERICI }	ORAZIO CARTAGENOVA, basso

Compagnia comica ALFIERI (¹).

Alla Grisi, al Verger e al Cartagenova, artisti di grandissimo valore, fu affidata l'esecuzione del *Belisario*, della *Straniera*, della *Gemma* e dei *Capuleti*. Le due prime opere ebbero esito freddo, discreto la terza, entusiastico l'ultima. Giuditta Grisi, per la quale era stata scritta dal Bellini la parte di *Romeo*, fu giudicata « inarrivabile e sublime », e proclamata « il primo di quanti *Romei* l'avevano tra noi preceduta ». Di quest'opera si diedero ben 28 rappresentazioni.

Le ultime sere, poichè la compagnia drammatica aveva terminata la sua scrittura, per render più lungo lo spettacolo, furono aggiunti a questo spartito parecchi pezzi d'altre opere, eseguiti con vestiario e scenario analogo (!), tra cui il duetto del *Guglielmo Tell* (Verger e Cartagenova), l'aria della *Donna del Lago* e quella dell'*Estella* del Pacini (la Grisi), la cavatina della *Beatrice* (la Clerici), l'aria dei *Normanni* (Cartagenova) (²).

1839.

Carnevale (Impr. JACOVACCI). — *L'elixir d'amore*, p. di F. ROMANI, m. di G. DONIZETTI. — *Il barbiere di Siviglia*, p. di C. STERBINI, m. di G. ROSSINI. — *La sonnambula*, p. di F. ROMANI, m. di V. BELLINI. — *Le prigioni di Edimburgo*, p. di GAETANO ROSSI, m. di FEDERICO RICCI.

(¹) Vi si segnalavano i coniugi Pelzet, il Paladini, il De Rossi e la Sacchi-Paladini.

(²) In questa stagione fu rinnovato il lampadario.

Attori.

Felicita Forconi, soprano	Ambrosini, basso cant.
Viale, sec. donna	Cambiaggio, basso com.
Giovanni Basadonna, tenore	Valentini, id.
	D'Ambrosio, id.

Compagnia drammatica Pezzana, diretta dall'attrice Polvaro.

Spettacolo eccellente. Tra gli attori primeggiavano il Basadonna ed il Cambiaggio.

Primavera (Impr. Jacovacci). — *La foresta d'Irminsul* (*Norma*), p. di F. Romani, m. di V. Bellini. — *Otello*, p. del Berio, m. di G. Rossini. — *Roberto Devereux*, p. di S. Cammarano, m. di G. Donizetti. — *Il barbiere di Siviglia*, p. di G. Sterbini, m. di G. Rossini.

Attori.

Antonietta Ranieri-Marini } soprani	Domenico Donzelli, tenore
Amalia Agliati } soprani	Celestino Salvatori, basso
Anna Garofoli, compr.	Luigi Battaglini, id.
	Donati, compr.

La prima rappresentazione della *Norma* non riscosse il favore del pubblico; migliori riuscirono le successive, ma non mai soddisfacenti. Poco impegno dimostrò la Marini e mediocri apparvero sì la Agliati che il Battaglini; solo rifulse il Donzelli che, a 49 anni, sapeva conservarsi ancora all'altezza della sua fama. L'orchestra era fiacca e mal diretta; i costumi grotteschi. « Delia e Adalgisa, più che druidiche sacerdotesse, ci sembravano due delle Ore dipinte intorno al carro di Apollo... Le scene, lungi dal mostrare l'interno del druidico recinto, parevano i ruinosi avanzi della distrutta Pompei ».

Miglior riuscita ottenne l'*Otello*, in cui la Marini trovavasi più ad agio. Ma le opere che fecero le spese della stagione furono *Roberto* e il *Barbiere* che, oltre al Donzelli ed alla Marini, ebbero per interprete un altro dei più squisiti artisti del tempo, Celestino Salvatori, il quale, dopo un'assenza di qualche anno per ragioni di salute, ritornava proprio allora su le scene [1].

[1] Per questo insigne cantante vedi carnev. 1832.

Il primo giugno, tutta la compagnia, più Giuditta Grisi, passò all'*Argentina* a darvi alcune rappresentazioni dei *Capuleti e Montecchi.*

Autunno. — *Amore e dovere* [1], p. di G. Rossi, m. di S. Mercadante. — *Semiramide*, p. di G. Rossi, m. di G. Rossini. — *La pazza per amore*, p. di J. Ferretti, m. di P. A. Coppola. — *L'elixir d'amore*, p. di F. Romani, m. di G. Donizetti. — *Galeotto Manfredi* *, p. di Girolamo Maria Marini, m. di Pietro Corbi.

Attori.

Eugenia Tadolini, prima donna	Giambattista Genero } tenori
Carolina Vietti, contralto	Antonio Deval } tenori
Angela Carocci } sec. donne	Felice Varesi, basso cant.
Anna Garofoli } sec. donne	Carlo Cambiaggio, b. com.
	Luigi Donati } compr.
	Filippo Valentini } compr.

Direttore d'orchestra, Emilio Angelini. — Concertatore, Luigi Orsini. — Istruttore dei cori, Luigi Dolfi. — Scenografi, Lorenzo Scarabellotto e Carlo Bazzani.

Drammatica compagnia Costantino e Colombino, diretta da L. Taddei.

Dopo due sere il tenore Genero, già indisposto, si ammalò, e l'impresa, mentre aspettava il Deval che doveva sostituirlo, scelse per opera di ripiego la *Semiramide.*

Il *Giuramento*, o *Amore e dovere* (come piacque d' intitolarlo alla censura), che per la prima volta affrontava il giudizio del pubblico romano, parve opera più dotta che ispirata. La *Nina* e *L'elixir* furono mirabilmente eseguite dal Cambiaggio.

Si chiuse il teatro con la nuova opera del m.° Corbi [2], andata

[1] Titolo imposto dalla censura romana al *Giuramento.*

[2] Pietro Corbi, musicista di qualche valore, fu intimo del cognato di G. Donizetti e godè anche della famigliarità di questo celebre maestro, al quale però sembra non andasse a sangue la sua maniera di scrivere e l'effimera fama che voleva procacciarsi (*Lettere inedite di G. Donizetti*, con note di F. Marchetti e A. Parisotti e prefazione di E. Checchi. Roma, 1894, p. 109, nota). Oltre a quest'opera, ne scrisse un'altra dal titolo *Argia*, su libretto del noto poeta Checchetelli, che non rimase « sempre nel cassetto dell'autore », come scrive il m. Marchetti nella citata nota, ma fu rappresentata (con esito poco fortunato) all'Argentina l'autunno del 1846.

in scena il 29 ottobre, nella quale la critica rilevò « scienza magistrale e profonda, e gusto squisito », ma anche « un soverchio uso di strumenti i più rumorosi nell'accompagnamento del canto ». Se ne diedero cinque rappresentazioni; terminate le quali, il 14 novembre, lo spettacolo del *Valle*, dopo essere stato trasferito di tanto in tanto all'*Argentina*, vi passò stabilmente sino alla fine del mese.

1840.

Carnevale. — *Elisa e Claudio*, p. di N. N., m. di S. Mercadante. — *Cenerentola*, p. di J. Ferretti, m. di G. Rossini. — *Matilde di Shabran*, p. di J. Ferretti, m. di G. Rossini. — *Chi la dura la vince* (1), p. di J. Ferretti, m. di L. Ricci. — *Beatrice di Tenda*, p. di F. Romani, m. di V. Bellini.

Attori.

Desiderata Derancourt, pr. donna	Zamboni, ten.
Anna Carocci, id.	Cleto Capitini, basso
Adelaide Gualdi, compr.	Carlo Cambiaggio, b. com.
Anna Corri-Rossi, id.	Luigi Donati, compr.
Carlo Guasco, tenore	

Compagnia drammatica « Vittorio Alfieri », diretta da Lorenzo de Rizzo.

Esito mediocre.

Autunno (Impr. V. Jacovacci). — *Torquato Tasso*, p. di J. Ferretti, m. di G. Donizetti. — *La sonnambula*, p. di F. Romani, m. di Vincenzo Bellini. — *Salvini e Adelson*, p. di J. Ferretti, m. di Luigi Savi. — *Gli esiliati in Siberia*, m. di G. Donizetti. — *La marescialla d'Ancre*, p. di Giovanni Prati, m. di Alessandro Nini.

Attori.

Anaide Castellan, pr. donne	Elena Fabbri, comprimari
Rosalia Gariboldi, pr. donne	Pietro Gasperini, comprimari
Giov. Batta Milesi, tenore	Adelaide Gualdi, comprimari
Natale Costantini, bassi cant.	Stanislao Prò, comprimari
Giovanni Placidi, bassi cant.	Valentini Filippo, comprimari
Niccolò Fontana, b. com.	

Direttore d'orchestra, Emilio Angelini. — Istruttore dei cori, Luigi Dolfi. — Scenografo, Annibale Angelini.

Compagnia dramm. « Vittorio Alfieri », diretta da Lorenzo de Rizzo.

(1) V. carnevale del 1835.

Anche in questa stagione lo spettacolo si diede alternativamente qui e all'*Argentina*.

Una sola prima donna era stata scritturata dall'impresa, la Castellan; ma, côlta questa da grave indisposizione, le si aggiunse la Gariboldi. La stagione si aprì il 5 settembre con le rappresentazioni della compagnia drammatica, che proseguirono da sole sino al 15 ottobre; poi cominciò lo spettacolo musicale.

Il *Torquato* non ebbe grata accoglienza. Nessuno degli artisti potè figurarvi a dovere; neppure la Gariboldi, allora al principio della sua splendida carriera, e il Costantini, eccellenti artisti, erano a posto in quest'opera. Poco miglior esito ebbe la *Sonnambula*, dove emerse la sola Gariboldi; il Milesi aveva poca voce, e il Placidi, giovane esordiente, era ancora immaturo per importanti scene come queste. Sorte uguale toccò agli *Esiliati in Siberia*, mediocre musica del Donizetti, in cui volle mostrarsi la Castellan, troppo presto in vero, perchè non ancor bene ristabilita, e alla *Marescialla d'Ancre*, composizione assai pregevole, ma bistrattata dagli esecutori.

1841.

Carnevale (Impr. V. Jacovacci). — *L'orfanella di Ginevra*, p. di J. Ferretti, m. di Luigi Ricci. — *Chiara di Rossembergh*, p. di G. Rossi, m. di Luigi Ricci. — *Il burbero benefico* *, m. di Alessandro Carcano. — *L'Aio nell'imbarazzo*, p. di J. Ferretti, m. di G. Donizetti.

Attori.

Carolina Steyer, Benedetta Colleoni — prime donne	Carlo Manfredi, tenore
Adelaide Gualdi, comprim.	Giovanni Zucchini, b. cant.
Dir. d'orch., Giuseppe Barberi.	Niccola Fontana, b. com.
	Settimio Malvezzi, Luigi Fossi, compr

Dell'*Orfanella* piacque la musica, già nota ai Romani [1], ma non troppo l'esecuzione: la Steyer era provvista di buona voce ma

[1] V. spettacolo del settembre 1829.

non di buon metodo; il Manfredi sfornito d'ogni grazia dell'arte lo Zucchini senza voce; il solo basso comico, il Fontana [1], sostenn assai bene la sua parte.

Per queste ragioni anche della *Chiara* furono applauditi i so pezzi affidati a lui; « il resto passò sotto silenzio ». E così avvenn anche dell'*Aio*, perchè la Colleoni non valeva più della Steyer.

L'orchestra « suonò non troppo plausibilmente », e i cori ston rono a meraviglia.

Il *Burbero benefico* di un tal dottor Alessandro Carcano an in scena il 30 gennaio 1841, dopo *L'orfanella* e la *Chiara*, e solennemente fischiato. L'autore ritirò subito lo spartito, e, offeso un articolo pieno di pungente ironia, che il poeta Ferretti aveva i serito nelle *Notizie del giorno*, rispose nel giornale teatrale bologne attribuendo la caduta del suo lavoro « alle voci sparse dai malev fin dalle prove » e soprattutto « alle scene vecchie e sudicie appr state dall'impresa » (!!!). Questo Carcano era un giovane benestante, che, dopo essere stato per alcuni anni alla scuola del Fioravanti, m.° in S. Pietro, aveva ottenuto dall'Accademia di S. Cecilia la patente di maestro compositore; per altro, da ciò che scrive il Ferretti nel citato articolo, rilevasi che egli non godeva molta stima presso i concittadini.

Primavera. — Compagnia comica VERGNANO [2].

Autunno (Impr. V. JACOVACCI). — *Maria de Rudenz*, p. di S. CAMMARANO, m. di G. DONIZETTI. — *Semiramide*, p. di G. ROSSI, m. di G. ROSSINI. — *Saffo*, p. di S. CAMMARANO, m. di G. PACINI.

[1] Questo egregio cantante, lucchese, applaudito già a Milano, Torino, Genova, Bologna, Venezia e Trieste, e che ora deliziava con la sua inesauribile *vis comica* il pubblico romano, fu rapito troppo presto all'arte. Dopo aver cantato a Firenze e a Mantova, ammalatosi gravemente in quest'ultima città, morì il 4 luglio del 1842. Non aveva ancora 39 anni, essendo nato il 6 dicembre 1808. L'Accademia Filarmonica di S. Cecilia in Roma lo aveva registrato tra i suoi soci, dopo la stagione autunnale del 1840 al *Valle*.

[2] Ne facevano parte i coniugi Tessari e la Vergnano, la Job, il Venturi, il Coltellini, il Fabbri, il Pedretti, ecc.

Attori.

Maria Vellani-Albini, sopr.	Franc. Luigi Morini	tenori
Elisabetta Sanderegger, id.	Antonio Vergani	tenori
Maria Taglioni, contralto	Ettore Marcucci	tenori
Sig.ª Grandoni Balzar, id.	Pietro Balzar, basso	
	Giuseppe Bien	compr.
	Teresa Massia	compr.

Direttore d'orchestra, Benedetto Romanini. — Concertatore, Filippo Bornia. — Scenografi, Angelini e Bazzani.

La stagione autunnale si aprì il 3 ottobre con la *Maria de Rudenz*, nuova per Roma. « Del libretto non parliamo » scriveva *Il Tiberino*, « che vi sarebbe troppo a scrivere, e lasciamo in pace l'autore, se pur vi può stare chi tiene all'ordine del giorno vari modi per uccidere e vari altri per far risorgere gli uccisi; i quali poi ti compariscono avanti quando non può montarti in testa neppur l'idea di vederli. La musica è di quel Donizetti divenuto celebre a ragione, e, tolta taluna reminiscenza in qua e in là, non manca di qualche pezzo originale e d'effetto. I pezzi che sopra tutti meritano d'essere ricordati sono il finale dell'atto primo, il duetto fra basso e donna, e la romanza del basso. Donizetti conosce troppo lo scrivere per il teatro e quali note abbisognino per far gridare: Evviva! — Ripetiamo, nella *Maria* vi sono delle reminiscenze, ma l'uditorio non parte malcontento o annoiato, dopo essersene avveduto ». Buona l'esecuzione da parte dell'Albini e del Morini, eccellente da parte del Balzar, già noto al pubblico romano.

Male non andò neanche la *Semiramide*, comparsa in scena la sera del 23 settembre, quantunque il Vergani, che supplì il Morini, caduto malato, gli fosse di gran lunga inferiore. La *Saffo*, nuova per Roma, fu data, per la prima volta, il 20 novembre, con l'Albini, la Taglioni, il Marcucci ed il Balzar, e, non ostante che l'esecuzione lasciasse in alcuni punti qualche cosa a desiderare, per parte del contralto, dalla voce esile e poco estesa, e del tenore, Ettore Marcucci, esordiente, la musica del Pacini fu applaudita, e, nel celebre finale del second'atto, con entusiasmo. Se ne diedero sette rappresentazioni. In una delle ultime sere della stagione fu eseguita l'*introduzione* ed *aria* per basso di una nuova opera (di cui i giornali tacciono il nome) [1]

[1] Forse dell'opera buffa *Osti e non osti*, poesia di Giacomo Mola che il Rolland diede su le scene dell'*Alibert* il 13 maggio del 1843 con felice suc-

scritta dal maestro romano Enrico Rolland, su poesia del librettista Girolamo Maria Marini di Recanati. Il lavoro « fu trovato di bella fattura, e fruttò plausi agli autori ed al Balzar ».

Si diedero concerti dal Vimercati, celebre mandolinista, e dal flautista Krahamp.

1842.

Carnevale (Impr. GIULIANI e C.°). — *La Regina di Golconda*, p. di F. ROMANI, m. di G. DONIZETTI. — *Amalia de' Viscardi* *, p. di GIROLAMO MARIA MARINI, m. di SALVATORE CAPOCCI. — *Bianca Cappello* *, p. di CAMILLO GIULIANI, m. di ANTONIO BUZZI.

Attori.

GELTRUDE BORTOLOTTI, pr. donna
BERARDO WINTER, « primo tenore della Real Cappella di S. M. il Re di Napoli », tenore.
LUIGI RINALDINI, basso cant.
VINCENZO GALLI, b. com.
FRANCESCA SAPORITI, compr.
LUIGI FALCIONI, id.

Direttore d'orchestra, TULLIO RAMACCIOTTI. — Concertatore, A. BUZZI. — Scenografo, CARLO BAZZANI.

Compagnia drammatica « Carlo Goldoni », diretta da CAMILLO FERRI.

La sera dell'11 gennaio 1842 andò in scena la nuova opera del giovane maestro romano Salvatore Capocci. L'argomento ha moltissima rassomiglianza con quello della *Pia de' Tolomei* verseggiata dal medesimo Marini. La musica ottenne, specie la prima sera, un'accoglienza entusiastica; il giovane maestro fu chiamato *diciassette volte* al proscenio e solo e insieme coi bravi esecutori, la Bortolotti, il Rinaldini, il Galli e il Winter, che fecero del loro meglio. Si volle così dai Romani incoraggiare il concittadino che per la prima volta si cimentava nell'arringo del teatro. La critica rilevò qualche difetto di reminiscenza e d'istrumentazione, ma lodò l'*introduzione* e il *finale* del primo atto, e un *duetto* nel secondo, « condotto con bell'arte e ispirazione ».

---

cesso. Nel giugno del 1845 si rappresentò nello stesso teatro un'altra opera del ROLLAND, *Francesca da Rimini*, poesia del MEUCCI, che pure fu accolta con favore. Questo musicista è ignoto ai biografi.

Infelice riuscita fece l'altra opera nuova del maestro Buzzi ([1]), mano anch'esso.

imavera. — *Giulio d'Este*, p. di CESARE AUGUSTO MONTEVERDE, m. di FABIO CAMPANA. — *Gemma di Vergy*, p. di EMANUELE BIDERA, m. di G. DONIZETTI. — *Il Bravo*, p. di AUGUSTO BERRETTONI, m. di AURELIO MARLIANI. — *La Straniera*, p. di F. ROMANI, m. di V. BELLINI. — *La foresta d'Irminsul* (Norma), p. e m. dei medesimi. — *I due Figaro*, p. di N. N., m. di GIOVANNI SPERANZA.

Attori.

ILIA GOGGI, soprano	FRANCESCO FRIZZI } bassi
: RIEUX, id. (per la *Gemma*)	ANGELO CAVALLI } bassi
LAVASI, sec. donna	BALDASSARE MIRRI } compr.
IRI, comprimaria.	ALESSANDRO RAGUSI } compr.
AMBATTISTA PANCANI, tenore	

Direttore d'orchestra EMILIO ANGELINI.

L'opera del Campana, nuova per Roma ([2]), ebbe accoglienza più e discreta. « La musica ha del buono » — scriveva il *Tiberino* — e massime la *cavatina* e il *rondò* della donna, l'*aria* del tenore il finale del primo atto; ma ha pur anco molte reminiscenze di zzi di spartiti d'altri autori innestati alla meglio o, a vero dire, alla ggio ». Eguale fortuna non toccò, nè al *Bravo* del valoroso patriota arliani ([3]), che pure aveva riscossi applausi a Parigi, a Vienna, a aga, a Genova e a Napoli, nè ai *Due Figaro*, i quali furono rap-

([1]) Di questo maestro, che poi giunse ad acquistarsi molto credito, si fa nzione in tutti i dizionari. Nacque verso il 1815, e, prima di farsi conoscere ne compositore, fu impresario del Teatro Italiano di Valenza in Spagna. È aue di parecchie opere, scritte con molta dottrina, ma con poca fantasia e orialità. Verso il 1870 si ritrasse in Milano, dedicandosi all'insegnamento della sica e del canto. Che fosse tenuto in conto di sapiente maestro rilevasi anche fatto che, quando il ministro Correnti incaricò il Verdi di formare una Comssione riformatrice dei Conservatorî d'Italia, il sommo maestro chiamò anche il zzi a farne parte.

([2]) Fu rappresentata per la prima volta al *Teatro Grande* di Trieste l'8 obre dell'anno precedente, ed interpretata da cantanti di prim'ordine, come la epponi, il Salvi e il Badiali.

([3]) Il conte Aurelio Marliani, carbonaro milanese, oltre che compositore di alche merito, fu eccellente maestro di canto (Giulia Grisi uscì dalla sua scuola) prode soldato dell'indipendenza italiana. Si trovò tra i difensori di Vicenza e lde sotto le mura di Bologna nella memoranda giornata dell'8 maggio 1849.

presentati per sole tre sere. Verso la fine della stagione, la quale terminò il 19 giugno col solito spettacolo diurno, diede alcuni concerti il violinista Bianchi.

Nel luglio e nell'agosto, la compagnia drammatica *Lipparini* passava, ogni domenica, dal *Corea*, dove si solevano fare i *fuochetti*, su queste scene.

Autunno. — Opere: *Caterina di Cleves*, p. di F. Romani, m. di Luigi Savi. — *Corrado d'Altamura*, p. di Giacomo Sacchèro, m. di Federico Ricci. — *Emilia* (1), p. di Salvatore Cammarano, m. di S. Mercadante. — *Il giuramento*, p. di G. Rossi, m. di S. Mercadante. — *Linda di Chamounix*, p. di G. Rossi, m. di G. Donizetti. — *I Capuleti e i Montecchi*, p. di F. Romani, m. di V. Bellini. — Balli: *L'orfana di Ginevra*. — *La serva stiriana*. — *Il conte di Prad*, ossia *I Cavalieri alla torre d'Occidente*, tutti di Domenico Ronzani.

Attori.

Luigia Mattey, prima donna (per la *Caterina* e il *Giuramento*)
Luigia Schieroni-Nulli, pr. donna (per il *Corrado*, la *Linda*, l'*Emilia* e il *Giuramento*)
Carolina Colamberti, La Carmini, Teresa Cresci (2) — contralti

Eugenio Musich, tenore.
Felice Varesi, basso cant.
Giuseppe Scheggi, b. com.
Domenico Prò, Gerardo Lenzi, Teresa Massia, Angela Carrocci — comprim.

Mimi e ballerini: Domenico Ronzani. — Ester Ravina. — La Viganoni. — Baratta. — Poggiolesi. — Sales.

Direttore d'orchestra, Emilio Argelini. — Scenografo, Carlo Bazzani.

Caterina di Cleves, che tanti applausi aveva suscitati all'*Argentina* l'autunno del 1839, questa volta non entusiasmò il pubblico, sebbene eseguita da una compagnia non inferiore a quella che l'aveva cantata la prima volta. Tanto è vero, che dopo poche rappresentazioni si mise in scena il *Corrado* (10 settembre). Quest'opera, nuova per Roma, aveva ottenuto un felicissimo successo alla *Scala*, quando vi fu eseguita per la prima volta la sera del 16 novembre del 1841; ma la critica romana

(1) Altro titolo della *Vestale*.

(2) Sorella del celebre baritono Francesco Cresci di Fabriano. Monsignor Pietro Alfieri, dottissimo musicista romano di quel tempo, nella biografia che scrisse del maestro Bittoni fabrianese, parla con gran lode della Cresci come pianista.

giudicò il libretto « una vera meschinità » e la musica « un continuo fracasso di trombe, di trombette e tromboni senza che mai vi si scorga a compenso qualche lampo di genio ». Delle altre opere l'*Emilia* e *Il giuramento* ebbero una buona esecuzione, scadente la *Linda* e *I Capuleti*. Roma fu tra le prime città italiane a udire la nuova opera semiseria del Donizetti, che a Vienna (*Teatro di Porta Carinzia*, 19 maggio 1842) era stata accolta con immenso entusiasmo, e aveva fruttato all'autore la nomina di maestro di camera e compositore di musica della Corte imperiale; ma il pubblico del *Valle*, forse per colpa della esecuzione, non mostrò di gustar molto le bellezze di questo capolavoro ([1]), vero gioiello per gaiezza e soavità di originali melodie e per eleganza ed accuratezza d'istrumentazione.

1843.

Carnevale. — *Le prigioni di Edimburgo*, p. di G. Rossi, m. di Federico Ricci. — *L'orfana di Ginevra*, p. di F. Ferretti, m. di L. Ricci. — *Saffo*, p. di S. Cammarano, m. di G. Pacini. — *L'inganno felice*, p. di Giuseppe Foppa, m. di Gioacchino Rossini.

Attori.

Rita Gabussi, soprano	Giambatta Pancani, ten.
Ida Bertrand, contralto	Pietro Balzar } b. cant.
La Marchesi } comprim.	Mazzetti } b. cant.
La Cappelli } comprim.	Giuseppe Scheggi, b. com.

Compagnia dramm. Rosa ([2]).

Grandi feste furono fatte alla Gabussi, giovanissima ed eccellente artista. La sera della sua beneficiata, 14 febbraio, eseguì con la *Saffo* il 3° atto dell'*Ines di Castro* del maestro Persiani con sì felice incontro che lo spettacolo dovette ripetersi la sera seguente.

Le sere del 22, 23 e 26 aprile, e 1 e 6 maggio diedero concerti « Madama Anna Bishop, primaria artista di canto ne' reali concerti di Londra, ecc., e il maestro Bochsa, primo virtuoso di S. M. la Regina d'Inghilterra ».

([1]) Ne fu subito informato l'autore dal cognato e dal Varesi, ma in modo diverso, l'uno (che lo amava assai) tentando di palliare l'insuccesso, l'altro riferendo la cruda verità (Vedi *Lettere inedite di G. Donizetti con note*, ecc. Roma, 1892, p. 77).

([2]) Vi si segnalavano il caratterista Gandolfi, la prima attrice Giovannina Rosa, il Feoli, il Rosa, il Baccomini.

Primavera. — *Paolo e Virginia*, p. di F. FERRETTI, m. di MARI- ASPA. — *Norma*, p. di F. ROMANI, m. di V. BELLINI. — *L'elixir d'amore*, m. di G. DONIZETTI. — *Il folletto* *, p. di F. FERRETTI, m. di P. A. COPPOLA. — *Gismonda di Mendrisio*, p. di GIULIO CESARE AGOSTINI. m. di GIOVANNI DE PAOLIS. — *Gemma di Vergy*, p. di E. BIDERA, m. di G. DONIZETTI.

Attori.

BALBINA STEFFENONE, soprano	SETTIMIO MALVEZZI, tenore.
ADELINA ROSSINI-REBUSSINI, id.	FILIPPO TATI, id.
La POZZOLINI, id.	MONA, b.
JENNY OLIVIER, contr.	GENNARO LUZIO, b. com.
TEODOLINDA GERLI, sec. donna	GIUSEPPE REBUSSINI, compr.
GIOVANNINA POZZOLINI, id.	ANASTASIO POZZOLINI, id.

Dal 13 al 16 maggio furono date tre rappresentazioni della nuova opera semiseria in due atti del maestro Aspa con gli stessi cantanti che l'avevano eseguita i giorni precedenti nel teatro *Metastasio*, donde erasi qui trasferito lo spettacolo. L'opera ebbe un felicissimo successo. « Fu trovato magnifico il largo che incomincia il finale e venne interrotto molte volte da gridi di piacere. Il *terzetto* fra Luzio e i soprani fu meravigliosamente bello e fortunato. Il *finale* ha una buona *stretta* popolare assai. Nel *quintetto*„ oltre un bel *largo*, v'è una *stretta* in cui primeggiano i soprani, che è stata trovata felicissima... V'è un *terzetto* a tre uomini che fu assai applaudito... Coppola, Tati e tutti gl'intelligenti sono incantati di quest'opera, come di lavoro veramente conciliatore della scuola antica e moderna ». Così scriveva il librettista Ferretti all'editore Giovanni Ricordi dopo la prima rappresentazione di quell'opera al *Metastasio*, dove era comparsa per la prima volta la sera del 29 aprile (1).

L'Aspa, messinese, « maestro di contrappunto e composizione nel Reale Albergo di Napoli » ed autore di parecchie altre opere, si riabilitò così dinanzi al pubblico romano, che nel luglio 1840 aveva accolto con freddezza i suoi *Due forzati*, presentati su le scene dell'*Alibert*.

Esito mediocre sortì *Il folletto* (18 giugno), nuova opera del Coppola, reduce allora da Lisbona. Piacquero, nel primo atto, l'introduzione, la ballata, la cavatina del contralto e il finale.

(1) CAMETTI, op. cit., pp. 237-8.

Autore della seconda opera nuova data in questa stagione era giovane genovese da poco uscito dal liceo musicale di Bologna, :ademico filarmonico di quella città e di Roma.

La musica della *Gismonda di Mendrisio*, il cui argomento era .tto da un episodio della lotta tra i comuni lombardi e Federico rbarossa, ebbe un successo di stima e non fu rappresentato che le attro sere di giro. La stampa ne loda il *quintetto* finale « squisito elaboratissimo, che dà perfettamente a conoscere la dottrina muale del De Paolis ».

Piacque molto la *Gemma* eseguita dal Malvezzi e dalla Stefıone.

Autunno. — Dall'11 al 14 novembre lo spettacolo dell'*Alibert* trasferito qui. Vi furono date quattro rappresentazioni del *Barbiere* . Rossini coi balli *Il lago delle fate* e *La zingarella*. I cantanti .no: il soprano Gabussi, il tenore Borioni, i bassi Balzar, Scalese Valentini.

1844.

rnevale. — *Don Pasquale*, p. di GIOVANNI RUFFINI, m. di G. DONIZETTI. — *Columella* [1], p. di ANDREA PASSARO, m. di VINCENZO FIORAVANTI. — *Il furioso all'isola di S. Domingo*, p. di F. FERRETTI, m. di G. DONIZETTI. — *La pazza per amore*, p. di F. FERRETTI, m. di P. A. COPPOLA.

Attori.

ROSINA OLIVIERI, DE RIEUX, AMALIA SCALESE — soprani	RAFFAELE SCALESE, b. com.
CONFORTINI, tenore	NULLI, b. cant.
CORRADI-SETTI, bar.	CRESPI, altra donna
	PRÒ, basso compr.

Compagnia dramm. TESSARI.

lmavera. — *La sonnambula*. p. di F. ROMANI, m. di VINCENZO BELLINI. — *Anna Bolena*, p. di F. ROMANI, m. di G. DONIZETTI. — *Lucia di Lammermoor*, p. di F. ROMANI, m. di G. DONI-

[1] Altro titolo del *Ritorno di Pulcinella*, rappresesentata la prima volta al *atro Nuovo* di Napoli il 27 dicembre 1837.

ZETTI. — *Il deportato in America*, p. di PIETRO SALADINO, m. di MARIO ASPA. — *Gemma di Vergy*, p. di EMAN. BIDERA, m. di G. DONIZETTI. — Concertatori, CAV. BOCHSA, ANT. BUZZI. — Dirett. d'orch. (composta di 37 sonatori) EMILIO ANGELINI. — Scenografo, GIOVANNI BISEO.

Attori.

ANNA BISHOF, BALBINA STEFFENONE, GIUSEPPINA WILMOT, sopr.
ANNUNZIATA CENCETTI, contr.
ROSINA OLIVIERI e VINCENZA MARCHESI, comprimarie.

SETTIMIO MALVEZZI, CARMINE DELLA LONGA, tenori
ATANASIO POZZOLINI, compr.
ANTONIO MORELLI, basso
CAMILLO FEDRIGHINI, GIULIO STAFFOLINI, MONACHESI, bassi.
GIUSEPPE FIORAVANTI, b. com.

Buona era la compagnia e buono fu anche il successo dello spettacolo. Grandi applausi toccarono alla Bishof, la nuova stella che da poco era sorta su l'orizzonte dell'opera italiana. Era ella accompagnata dall'arpista Roberto Bochsa, famoso così pei meriti artistici come per le sregolatezze della vita. Da una lettera inedita di questo celebre musicista all'editore Ricordi di Milano si rileva che egli insieme con la Bishof diede nell'aprile quattro concerti in questo teatro con gradissimo incontro, e che ne preparava pei primi di maggio un quinto, per il quale erano già stati venduti tutti i posti. L'esito felicissimo fruttò a lui e alla sua compagna una scrittura dello Iacovacci per l'*Apollo* e il *Valle*: 25 e 28 aprile.

Concerto di musica composta ed eseguita dal flautista Folz.

Autunno. — Compagnia drammatica *V. Alfieri* diretta da LORENZO DE RIZZO. — Compagnia di ballo sotto la direzione del coreografo FILIPPO TERMANINI. — Coppia danzante: GIOVANNINA KING, SALVATORE PENCO.

La stagione cominciò il 4 settembre, e finì il 30 novembre con un'accademia di poesia estemporanea data dalla famosa ROSA TADDEI.

1845.

Carnevale. — (Impr. V. Iacovacci). — *Ernani*, p. di FR. M. PIAVE, m. di G. VERDI. — *Chiara di Rosemberg*, p. di GAETANO ROSSI, m. di L. RICCI.

Attori.

CARLOTTA GRUITZ, soprano	VINCENZO GALLI, baritono
SETTIMIO MALVEZZI, tenore	CARLO BARTOLUCCI, id.
PIETRO BALZAR, CARLO BARTOLUCCI } bassi	VINCENZO GALLI, b. com.

DOM. CONCORDIA, direttore d'orch. — ANGELO LAMBERTINI, concertatore.
Compagnia dramm. DE RIZZO.

La stagione fu quasi tutta occupata nelle repliche dell'*Ernani*, che ottenne un grande successo. Non vi furono di fatto che quattro rappresentazioni della *Chiara*, e sino al 23 gennaio (chiusura) sempre *Ernani*.

Primavera. — *I Lombardi alla prima crociata*, p. di T. SOLERA, m. di G. VERDI. — *Saul*, p. di CAMILLO GIULIANI, m. di ANTONIO BUZZI. — *I Capuleti e i Montecchi*, p. di F. ROMANI, m. di V. BELLINI. — *Giovanna prima Regina di Napoli* *, m. di EUGENIO TERZIANI. — *Francesca da Rimini*, p. di FILIPPO MEUCCI, m. di ENRICO ROLLAND. — Ballo: *Ezelino sotto le mura di Bassano*. — *I due Sergenti*, del coreografo TERMANINI.

Attori.

CARLOTTA GRUITZ, soprano	LUDOVICO FINOCCHI, baritono
ROSINA OLIVIERI, sec. donna	PIETRO BALZAR, basso
SETTIMIO MALVEZZI, tenore	ANASTASIO POZZOLINI, compr.

Le spese della stagione furono fatte da *I Lombardi*, eseguiti per ben venti volte; delle altre opere non si diedero che poche rappresentazioni. Il ballo fu solennemente fischiato. Il *Saul* del maestro Buzzi (¹), nuovo per Roma e che nel carnevale del 1844 aveva ottenuto a Ferrara accoglienza entusiastica, andò in scena la sera del 29 aprile. Grandi feste furono fatte dal pubblico all'egregio concittadino, ma di veramente riuscito, come fattura ed effetto, la stampa non rilevò nel suo lavoro che i finali del secondo e terzo atto, lamentando tuttavia anche in essi la mancanza di originalità.

Per la beneficiata della Gruitz, il 14 maggio, si diedero *I Capuleti*; ma non piacquero, e dovettero la sera seguente esser sostituiti dal *Saul*.

(¹) Per notizie di questo musicista romano, v. carnev. del 1842.

Dopo alcune rappresentazioni di ripresa dei *Lombardi*, fu posta in scena, il primo di giugno, l'opera, nuova anch'essa per Roma, del non ancor quadrilustre compositore Eugenio Terziani. Il primo lavoro drammatico del maestro, che poi doveva conquistarsi un posto così elevato tra i musicisti romani del nostro tempo, ebbe accoglienza un po' fredda. « Giudici imparziali e intelligenti, mentre ancora non accordano al Terziani la scienza dell'effetto, sostengono che nella sua prima opera s'incontri molto studio del bel canto, molto studio della parola. Qua e là vi sono dei commendevoli istromentali; ma sono d'opinione che siasi attenuto a diverse scuole; ora a quella mite (?) e larga del *Bellini*, ora a quella ingegnosa e più particolarizzata (?) del *Verdi*, e talora a un certo fragore..... ch' è diventato di moda e che serve meravigliosamente a stordire ».

La sera del 17 giugno fu dato uno spettacolo a beneficio degli orfani lasciati dal colèra; vi si eseguì il primo atto della *Francesca da Rimini* del giovane maestro romano Enrico Rolland, la quale ebbe accoglienza molto lusinghiera (1).

1846.

Carnevale (Impr. Carlo Cambiaggio). — *Don Procopio*, p. di Carlo Cambiaggio, m. di V. Fioravanti ed altri. — *Chi dura vince*, p. di J. Ferretti, m. di L. Ricci. — *La figlia del reggimento*, p. di Saint Georges e Bayard, m. di G. Donizetti. — *Il finto Stanislao*, p. di F. Romani, m. di G. Verdi.

Attori.

Enrichetta Cherubini, soprano
Carmela Marziali, sopr.
Angelina Zoia, id

Assunta Balelli, contralto
Adelindo Vietti, tenore
Graziani, idem.
Carlo Cambiaggio, basso
Valentini-Canuti } contr.
Torre } contr.

Direttore d'orchestra, Viviani.

Compagnia dramm. Petrocchi.

Piacquero grandemente le prime tre opere, per merito speciale del Cambiaggio, uno dei migliori bassi comici che abbia avuto l'Italia,

(1) Per questo maestro v. autunno del 1841.

e delle prime donne, tutte e tre giovanissime, le quali percorsero poi una fortunata carriera.

Al *Finto Stanislao*, la disgraziata opera buffa, che il Verdi fu costretto a scrivere in quelle condizioni d'animo che tutti sanno, toccò esito punto differente da quello che aveva sortito alla *Scala*.

« Il 9 febbraio » così il corrispondente da Roma, al tante volte citato giornale bolognese — « si rappresentò *Il finto Stanislao* in mezzo alle disapprovazioni del pubblico, in modo che si dovette, la sera susseguente, ritornare in scena con *La figlia del reggimento* » (1).

Per altro la stampa romana, sempre affezionata al giovane maestro, attribuì all'esecuzione la caduta dell'opera. Il librettista Ferretti in una lettera pubblicata nella *Rivista* (anno III, n. 13) ne enumera i pregi, giudicando il *largo* del pezzo concertato, la cavatina per soprano, il terzetto e il duetto dei bassi, lavori « degni d'encomio distinto », e concludendo con evidente esagerazione che, « non è *Nabucco*, non è *Ernani*, ma annunzia una stupenda aurora ».

1846.

Estate. — Compagnia drammatica DOMENICONI, diretta dal COLTELLINI (2).

1847.

Carnevale. — Compagnia dramm. PETROCCHI con GUSTAVO MODENA applauditissimo nel *Saul*, nella *Zaira* e nei *Due Sergenti*. Straordinario concorso.

(1) La sera del 18 luglio, sulla piazza del Quirinale, fu eseguito un « Coro a Banda, estemporaneamente composto in Roma dal maestro Giovanni De Paolis (per questo maestro vedi Primavera 1843), sopra poesia improvvisata da Pietro Paolo Sgambati..... in occasione del Perdono concesso dalla Santità di N. S. Papa Pio IX ». Così leggesi nel frontespizio della riduzione del coro per canto e pianoforte.

(2) Oltre alla Santoni e alla Dreoni, al Colomberti, al Feoli, al Bellotti, vi apparteneva, come amoroso, Tommaso Salvini, allora « nell'aprile della vita ». La *Rivista*, riconosce ch'egli usciva « da magnifica scuola » e aveva sortito « da cortese natura bei doni », ma gli rimprovera di non saper « esprimere gli affetti, specialmente i teneri, con maggior energia, che è quanto dire, con verità », e vorrebbe « il recitar suo più elettrico, più vivo ». Poichè l'autore dell'articolo è il Ferretti, convien dire che l'appunto era meritato. Naturalmente anche i più grandi artisti dovettero fare il loro tirocinio.

Riferisco il giudizio che in questa occasione diede di Gustavo Modena il notissimo librettista romano Jacopo Ferretti nella *Rivista*:

« Modena si è rivelato riformatore felice della recitazione in questo suo ritorno a Roma? — Penserei di sì . . . . .

Modena ha dovuto lottare con la natura della sua voce, che non è la più simpatica delle voci, ma che esso, a forza di studio, sa rendere signora degli affetti più opposti fra loro, sia che minacci furente per ira smodata Achimelecco, o riabbracci il reduce David, o si vergogni della presente viltà ponendola col pensiero rispetto agli antichi suoi fasti, o fiero gli nasca un sospetto contro Abdner perchè vede corrucciati i suoi figli; sia che riveli lo stato dell'innamorato suo cuore all'adorata Zaira, o per lei arda di gelosia, e creda e non creda, e voglia e non voglia chiarirsi d'un dubbio tremendo, o creda e l'uccida, o rinsavisca, si disperi, e uccida se stesso, egli dalla sua gola cava artificiosamente sì svariati e convenienti tuoni di voce, che è difficil cosa il ricordarsi d'essere in teatro, ed udire e contemplare una favola.

Viene accusato di alcune trasposizioni di versi, e di alcuni mutamenti di frasi nel *Saul*. Il perchè trasponesse o mutasse l'ignoriamo; perchè ci fuggì dalla mente il dimandarglielo (che la sua cortesia non ci avrebbe lasciati senza risposta), non intendiamo tesserne l'apologia; perchè la violazione di un classico, come Alfieri, non ci trova facili a cieca indulgenza. La *Pretendente* e la *Calunnia* forse furono le due produzioni in cui meglio spiccarono i suoi talenti; in cui parve più consolante l'accordo generale delle tinte. La Falchetti nelle due Commedie fu veramente felice; e veramente energica nel famoso atto secondo dei *Due Sergenti*. Quell'atto produsse un mirabile effetto; effetto di durevole memoria in chi lo vide, e l'udì . . . . . benchè quello sia dramma che ci offra per lo meno venti o trenta volte l'anno con i soliti *Bianca e Fernando*, *Lazaro il Mandriano*, *l'Orfanella di Ginevra*, *il Sonnambulo* e compagni, e che venga sempre coronato di largo plauso; ma come lo eseguirono Modena e la Falchetti, non solo fu recitato bene; è poco encomio: convien dire: fu recitato vero.

È voto degli amici di Modena, che spirando un sorriso d'opportunità, o creandolo, torni fra noi con sei od otto che possano e vogliano secondarlo, e oltre le produzioni che ci ha ora offerte, ci rappresenti le Bizzarrie di *Kean*, le morali agonie dell'*Artista cieco*, le furie di *Oreste*, la passione che è fato nel *Giuocatore*, e quante gemme ha il suo repertorio, la cui luce non venga interdetta. Ci si mostri nel vero lume conveniente senza precipitati, ma con tranquilli concerti, con un corteggio di artisti valenti e potenti; e s'innalzerà allora concorde il grido: — Onorate l'altissimo maestro; — perchè l'illusione sarà completa » (1).

Primavera. — Compagnia dramm. DOMENICONI con la RISTORI e la BELLOTTI.

Autunno. — Compagnia dramm. GIARDINI e COLTELLINI.

(1) *La Rivista teatrale* di Roma, Tomo XIV (1847), pp. 54-55.

1848.

Carnevale (Impr. C. CAMBIAGGIO). — *L'Italiana in Algeri*, p. di ANGELO ANELLI, m. di G. ROSSINI. — *La figlia del reggimento*, p. di SAINT GEORGES e BAYARD, m. di G. DONIZETTI. — *Linda di Chamounix*, p. di G. ROSSI, m. di G. DONIZETTI. — *Cenerentola*, p. di J. FERRETTI, m. di G. ROSSINI. — *Il barbiere di Siviglia*, p. del BERIO, m. di G. ROSSINI.

Attori.

REBUSSINI, soprano	BETTINI, } tenori
ZOIA, sopr.	POZZOLINI }
CALLISTO FIORIO, mezzo sopr.	CARLO CAMBIAGGIO, basso com.
	LUIGI RINALDINI, b. cant.
	REBUSSINI, id.

Direttore della musica, G. ALDEGA.

Comp. dramm. INTERNARI, COLOMBERTI e FUMAGALLI (¹).

La sera del 2 gennaio 1848 per il *Valle* e l'*Apollo* « fu sera di grande solennità ». Una commissione di consiglieri municipali presieduta dal Principe Corsini, senatore di Roma, assumeva la suprema direzione dei teatri in luogo dell'antica deputazione dei pubblici spettacoli. I teatri furono illuminati a giorno e « la sala e i palchi vedevansi gremiti di militari d'ogni arme e d'ogni grado con le loro assise di gala, rese più belle e sfolgoreggianti dalla luce dei molti doppieri. Al giungere del Principe Senatore gli applausi e gli *evviva* incominciarono a partire dall'atrio; al suo presentarsi poi sulla loggia, questi *evviva* e questi plausi si centuplicarono, ed unanimi fragorosissime e reiterate furono le grida di *Evviva Corsini*, *Evviva il Senatore*, *Evviva il Senato Romano* ».

Un mese dopo, il 3 febbraio, ricevuta la notizia degli avvenimenti di Napoli, la popolazione romana si abbandonò ad una di quelle

(¹) La sera del 17 gennaio, la compagnia rappresentò la *Virginia*, tragedia del grande Astigiano « non permessa in addietro ». Le parti principali erano sostenute dalla Fumagalli (*Virginia*), dal Castigliani (*Virginio*), dalla Internari (*Numitoria*) e dal Colomberti (*Icilio*). Il teatro era gremito, e la tragedia « venne accolta in mezzo agli entusiastici applausi del pubblico e replicata la sera del 18 », e due altre appresso.

clamorose feste, di cui tanto si abusò in quei tempi: un numeroso corteo sfilò esultante per la via del Corso e si diresse alla volta del Campidoglio, cantando l'inno appositamente scritto dallo Sterbini e musicato dal Magazzari [1]; poi gran festa popolare al *Valle*, illuminato a giorno. Qui fu ripetuto l'inno del Magazzari; le voci del pubblico si unirono a quelle dei coristi e, in mezzo al generale entusiasmo, le signore, annodando nei palchi ciarpe e fazzoletti, ne formarono « vaga e gradita corona, simbolo della fratellevole unione che tutti insieme ci lega ».

Una scena simile si ripeteva la stessa sera all'*Apollo*. Per la beneficiata dell'attore Colomberti, fu rappresentata una tragedia dello Sterbini, *Tiberio*, le cui parti principali erano così distribuite: quella di *Antonia* alla Internari, di *Livia* alla Fumagalli, di *Tiberio* al Colomberti, di *Seiano* al Sabati, di *Druso* al De Andreis, un filodrammatico. È inutile dire qual'esito ebbe in quell'atmosfera così fortemente elettrizzata.

[1] L'inno s'intitolava « Ai Siciliani », ed era dedicato alla *Civica Romana*. Anch'esso divenne, al pari degli altri, popolarissimo; da per tutto udivasi ripetere « il facile leggiadro motivo: *Viva, viva l'invitta Palermo — Viva, viva Partenope bella — Viva, viva d'Italia la stella — Che a risplendere in Cielo tornò* ».

TEATRO ARGENTINA
1823-1849.

—

1823.

Carnevale. — *Eufemio di Messina**, p. di J. FERRETTI, m. di MICHELE CARAFA. — *La donna del Lago*, p. di LEONE ANDREA TOTTOLA, m. di G. ROSSINI. — Balli: *Rosmunda* del coreografo LORENZO PANZIERI-BALDOVINO.

Attori.

ROSMUNDA PISARONI-CARRARA, soprano
SANTINA FERLOTTI, contralto
GIOVANNI DAVID, tenore « virtuoso di camera di S. M. Maria Luisa duchessa di Lucca ».

VINCENZO BOTTICELLI, basso
CARLO DIOFEBI, GAETANO CORINI, PIETRO TODRAN — comprim.

Direttore d'orchestra, GASPARE STABILINI. — Scenografo, ANTONIO LORENZONI « Bolognese ».

La stagione si aprì con la nuova opera del Carafa, maestro napolitano assai riputato. Il poeta, per iscostarsi « dalle già tarlate e logore *Ipermestre, Ifigenie, Sofonisbe, Polissene* e simili », s'era voluto provare in un « argomento eroico » tratto dalla storia italiana del medio evo, « tentando d'introdurre una qualche novità di situazione » ([1]). La musica ebbe accoglienza abbastanza fredda. Assistette ad una delle prime rappresentazioni il sommo *Recanatese*, il quale ne ha lasciato memoria nella sua lettera del 6 gennaio al fratello Carlo:

« Ho sentito tutte e due le opere: quella d'*Argentina* e quella di *Valle*. La prima è del maestro Carafa, quasi tutta rubata a Rossini, ma così male che non reca il piacere nè dell'originalità nè dell'imitazione; e se il Carafa vi si disprezza, il Rossini non vi si può godere. Nessun pezzo interessante, fuorchè un'aria del contralto nel prim'atto, la quale però sembra cominciata e non finita. Tutte le voci mediocri; eccetto il tenore, cioè David, e il contralto, cioè la Fer-

([1]) CAMETTI, op. cit., 125.

lotti ([1]). Il basso ([2]) è nulla, ed agisce anche poco nell'opera. Il canto di David non mi ha fatto grande impressione, perchè ci si conosce evidentemente lo sforzo. E perciò il corpo della sua voce, secondo il gusto mio, non può molto dilettare. Quanto all'agilità e volubilità del suo canto, le mie rozze orecchie non ci trovano niente di straordinario. Ma, comunque sia, la più bella voce applicata ad una melodia che non significa niente, non può far grand'effetto. I romani hanno lodato le decorazioni e disapprovato l'opera. Il ballo non è niente di buono quanto alla parte pantomimica, cioè all'imitativa. Quanto alla parte ballabile, non è da disprezzarsi; ma tutto quello ch'è puro spettacolo, come il ballabile, dopo un quarto d'ora annoia. Non posso negare che le gambe dei ballerini, sui primi momenti, non mi facessero provar quell'effetto che non mi farà mai provar la testa di nessun romano, cioè la meraviglia. Ma chi si può meravigliare per un'oretta e mezza, è molto ammirabile » ([3]).

Il Carafa, dopo le prime rappresentazioni della sua opera, se ne andò da Roma indispettito e talmente offeso dall'accoglienza ricevuta da questo pubblico, che d'allora in poi non volle scriver più per i teatri romani ([4]).

Le sorti del teatro migliorarono con le rappresentazioni della *Donna del Lago* ([5]). Quella musica ispirata ed affettuosa aveva la potenza di strappar le lagrime a dispetto dello scempiato libretto del Tottola. Ne fu commosso anche il Leopardi. « Abbiamo in *Argentina* la *Donna del Lago* » — scriveva il 5 febbraio 1823 al fratello Carlo — « la qual musica eseguita da voci sorprendenti è una cosa

([1]) Non farà meraviglia che il sommo poeta, il quale aveva un finissimo gusto musicale, classifichi tra i mediocri anche la Pisaroni, quando si saprà che proprio allora l'insigne cantante fu colpita dalla malattia, che poco appresso la costrinse ad abbandonare le parti di soprano per quelle di contralto, nelle quali appunto ella riuscì ad acquistare la celebrità. Del resto, come vedremo più innanzi, egli modificò il suo giudizio su questi attori.

([2]) Botticelli.

([3]) *Epistolario di G. Leopardi*, raccolto ed ordinato da Prospero Viani. — Napoli, Gabriele Saracino, 1866, I, p. 196.

([4]) Cametti, op. cit., p. 126.

([5]) In quest'opera ebbe occasione di rivalersi anche il maestro Celli, perchè vi fu introdotto un suo duetto tra la Pisaroni e la Ferlotti, che procurò applausi e chiamate alle esecutrici e all'autore. Tale duetto fu, per questo incontro, eseguito poi in altri teatri: so, per es., che, nell'estate del medesimo anno 1823, venne inserito nel *Tebaldo* ed *Isolina* del Morlacchi a Sinigaglia; nella *Donna del Lago* alla *Pergola* di Firenze, la quaresima del 1824, e nella stessa opera a Fermo, l'estate del 1830.

stupenda, e potrei piangere ancor' io, se il dono delle lagrime non mi fosse stato sospeso, giacchè m'avvedo pure di non averlo perduto affatto. Bensì è intollerabile e mortale la lunghezza dello spettacolo che dura sei ore e quì non usa d'uscire dal palco proprio. Pare che questi f.... romani che si son fatti e palazzi e strade e chiese e piazze sulla misura delle abitazioni dei giganti, vogliano anche farsi i divertimenti a proporzione, cioè giganteschi ».

1824.

Carnevale. — *Zoraide di Granata*, p. di MERELLI e J. FERRETTI, m. di G. DONIZETTI. — *Gli amici di Siracusa**, p. di J. FERRETTI. m. di S. MERCADANTE. — *Ezio*, p. di N. N., m. di F. CELLI. — Balli: *Adelaide di Guesclino*; *La conquista del vello d'oro*, del coreografo FRANCESCO CLERICO.

Attori.

LUIGIA BOCCABADATI-GAZZUOLI, soprano	DOMENICO DONZELLI, teno e
GIROLAMA DARDANELLI, id.	DOMENICO PATRIOSSI, basso
ROSMUNDA PISARONI-CARRARA, contr.	ANTONIO CAVIGIOLI } compr.
ROSALINDA FERRI, sec. donna	GIACOMO GALASSI } compr.

Mimi e ballerini: ANTONIA DONZELLI DUPEN. — FRANCESCO BALDANZI. — CHONCHOUX CLAUDIO. — MARCO MOGLIA.

Direttore d'orchestra, GASPARE STABILINI. — Scenogr. ANTONIO LORENZONI.

La *Zoraide* o *Zoraida*, come vuole il libretto, ripresentavasi su le scene dell'*Argentina* in gran parte trasformata dal Ferretti, che ricompose quasi interamente il *libretto* del Merelli, e dal maestro, che venne a bella posta in Roma per adattarla con ritocchi ed aggiunte. Però il nuovo, eccettuato un sol pezzo, non piacque, ed il vecchio non riuscì ad entusiasmare come nel carnevale 1821-22, quando per la prima volta si era esposto al giudizio del pubblico romano.

« Non dispiaccia al chiaro maestro » — così il corrispondente del *Corriere degli Spettacoli*, di Bologna — « se fra le cose nuove, il solo duetto veramente bello primeggia fra l'inarrivabile Pisaroni e il bravo Donzelli. Gli altri pezzi che piacciono, sono dell'Opera primitiva e cioè l'introduzione con cavatina di Donzelli, il duetto con nobile ed applaudita gara valorosamente sostenuta dallo stesso Donzelli e dalla Boccabadati, il quartetto dell'atto primo, la dolcissima romanza del second'atto, e sopratutto la sublime aria di Donzelli ». — Più

severo si mostrò il Beyle: « Donizetti ci annoia mortalmente con questa *Zoraide*, fortificata di quattro pezzi nuovi. La Pisaroni, che sostiene la parte dell'amante, è ammirabile, il tenore Donzelli molto bravo; però la sua voce non mi soddisfa completamente, perchè è velata, e negli acuti sembra che urli » ([1]).

La nuova opera del Mercadante « ebbe un incontro mediocrissimo ». Così scrive nel suo diario manoscritto il principe Chigi, testimonio degnissimo di fede.

L'*Ezio* del maestro Celli, ritardato « per controversie insorte sulle convenienze della signora Boccabadati » passò in mezzo alla generale indifferenza.

1825.

Quest'anno Leone XII indisse il giubileo, e perciò i teatri di Roma non si aprirono.

1826.

27 gennaio. — La stessa sera che la celebratissima cantante Angelica Catalani dava al *Valle* uno dei suoi famosi concerti, in questo dava un saggio di poesia estemporanea il non meno celebre improvvisatore di tragedie, Tommaso Sgricci, offrendo — come si esprime il corrispondente del più volte citato giornale teatrale di Bologna — « un ampio compenso a Roma per le noie, a cui l'hanno condannata gl'impresari dei nostri spettacoli in tutto il presente carnevale ».

Primavera. — « Il signor Carlo Pianca diede una serie di accademie di ricreazioni matematiche con grande successo, variando sempre i suoi esperimenti di meccanica e capricciosi giuochi di destrezza ».

Dicembre. — Il tenore Giovanni David fu scritturato per due accademie vocali e strumentali.

1827.

Carnevale. — *Zelmira*, p. di L. A. Tottola, m. di G. Rossini. — *Semiramide*, p. di G. Rossi, m. di G. Rossini.

([1]) Beyle (De Stendhal), *Correspondance*, I, 257; lettera da Roma, 13 gennaio 1824.

Attori.

CLELIA PASTORI, soprano	LORENZO BIONDI, basso
ELENA OTTO, contralto	FILIPPO FERRARI } compr.
GIUSEPPE BINAGHI, tenore	FLORIANI } compr.
ARCANGELO BERETTONI, basso	TERESA PERICOLI } compr.

Direttore d'orchestra, FRANCESCO VENANZI.

L'*Argentina*, come gli altri teatri di Roma, si aprì in questa stagione il 7 gennaio. L'esecuzione della *Zelmira* non soddisfece troppo il pubblico, perchè l'unico degli attori meritevole di calcar queste scene, la Pastori, non era « in carattere » in quest'opera. Meglio riuscirono le rappresentazioni della *Semiramide*, in cui il celebre soprano trovavasi a posto.

16 febbraio. — Luigia Boccabadati, di recente uscita da gravissima malattia, diede un'accademia vocale, coadiuvata dalla Otto e dal Cosselli, il basso dalla voce fenomenale.

1829.

Carnevale. — Opere: *Il pirata*, p. di F. ROMANI, m. di V. BELLINI. — *Gli Arabi nelle Gallie*, p. di LUIGI ROMANELLI, m. di G. PACINI. — Balli: *Eleonora e Florestano* del coreografo GIOVANNI BIANCHI. — *Luca e Lauretta*, dello stesso. — *Barbableu*, gran ballo.

Attori.

LUIGIA BOCCABADATI, soprano	GIOVANNI DAVID, tenore
GIUDITTA ARIZZOLI, id.	LUIGI MAGGIOROTTI, basso
AGNESE LOYSELET, id.	FILIPPO VALENTINI
	LUIGI GAROFOLO

Mimi e ballerini: FARINA — MARCHISIO.

« *Il pirata*, andato in scena dopo l'Epifania, non ottenne (!) i favori del pubblico, tranne i pezzi eseguiti dalla Boccabadati e dal David, ch'ebbero applausi ».

I Romani erano troppo abituati alla musica del Rossini e dei numerosi suoi imitatori per poter gustare ed apprezzare il valore di un'opera che si allontanava dalla via comunemente battuta, e metteva l'autore fuori del numero di coloro che si facevano trascinare dal torrente rossiniano. Così, mentre le rappresentazioni di questa musica originale e piena

di passione passavano in mezzo a « sì fiera tempesta e a vento sì fragoroso (il di cui sibilo ci risuona ancora all'orecchio) che tutta intera ha dovuto calare a fondo », quelle degli *Arabi nelle Gallie* destavano per la seconda volta « un vero fanatismo », tale da indurre l'impresario a rimetterla in scena l'autunno dello stesso anno!

Il pubblico, per qualche tempo, non volle saperne di musica belliniana. Dovettero passare tre anni prima che riapparisse su le scene romane un'altra opera del soave Catanese, ed allora gli fu reso il dovuto omaggio. Ciò avvenne nel carnevale del 1832 (¹), quando il Bellini erasi affermato degno di sedere a lato dei più grandi maestri coi trionfi della *Sonnambula* e della *Norma*.

1830.

Primavera (Impr. Francesco Mogliè). — Opere: *Semiramide*, p. di G. Rossi, m. di G. Rossini. — *L'assedio di Corinto* (²), p. di Balocchi e Soumet, m. di G. Rossini. — *Cenerentola*, p. di J. Ferretti, m. di G. Rossini.

Attori.

Amatilde Kinterland-Cascelli, sopr.
Isabella Fabbrica-Mantresor, contr.
Gio. Batta Montresor, tenore
Filippo Galli, basso
Antonio Rinaldi, id.

Lo spettacolo, cominciato all'*Apollo*, fu trasferito qui il 22 maggio per permettere che si principiassero i restauri di quel teatro, ordinati dal duca Torlonia.

Estate. — Compagnia drammatica diretta da Gio. Angelo Canova.

Questa compagnia, di cui facevano parte il caratterista Luigi Taddei, allora nel fior della gioventù, la madre nobile Ciusano, il Belisario e il Cantacavalli, erasi qui trasferita dal Valle.

Autunno. — Opere: *Gli Aragonesi in Napoli**, m. di Carlo Valentini. — *Il barbiere di Siviglia*, p. di C. Sterbini, m. di G. Rossini. — *Il conte Ory*, p. di Scribe e Delestre-Poirson,

(¹) V. *Apollo*, carnev. 1832.

(²) *Maometto*. ritoccato ed ampliato dall'autore per le scene dell'*Opéra* di Parigi, dove si rappresentò per la prima volta nell'ottobre del 1826.

m. di G. Rossini. — Ballo: *Il castello incantato*, composto e diretto da Giulio Viganò.

Attori.

Santini Ferlotti, soprano	Celestino Salvatori, basso
Mancini-Carletti, contralto	Antonio Rinaldi, id.
Antonio Pedrazzi, tenore	Carlo Poggioli, basso com.

Mimi e ballerini: Elide Bellini. — Venturi.

La nuova opera del lucchese Valentini naufragò [1]. Così le spese della stagione furono fatte dal *Barbiere*, perchè neppure *Il conte Ory* ebbe fortuna. Questa bellissima opera rossiniana, nuova per Roma [2], non fu compresa allora nè qui nè in altri luoghi d'Italia.

1831.

La sera del 20 gennaio, il violinista bolognese Cesare Emiliani, diede nelle sale di questo teatro un'accademia vocale e strumentale.

1832.

Carnevale. — Compagnia drammatica Cottèn e C., e Compagnia acrobatica.

1833.

Carnevale. — Compagnia drammatica Internari.

Questa eccellente Compagnia componevasi allora dei seguenti

Attori.

Carolina Internari, prima attrice	Francesco Paladini, primo attore
Maria Berlaffa, madre nobile	Luigi Taddei, caratterista
Rosa Bugamelli, caratteristica	Francesco Berlaffa, padre e tiranno

(1) Il Fétis ed altri autori di dizionari biografici musicali, sedicenti correttori dei suoi sbagli, scrivono che quest'opera fu rappresentata con esito felice e nel 1838!

(2) Era stata rappresentata la prima volta all'*Opéra* di Parigi il 20 agosto del 1828 con gran successo.

Le recite cominciarono il 2 gennaio.

Nei primi di maggio il tenore Giovanni David, di passaggio per Roma, diede con felicissimo successo alcune accademie in questo teatro.

Autunno. — Compagnia drammatica TESSARI, PREPIANI e VISETTI.

1834.

Carnevale. — Compagnia acrobatica CHIARINI.

Autunno. — Compagnia drammatica ..... dal 9 settembre al 29 novembre.

1835.

Carnevale. — Compagnia drammatica PELZET e DOMENICONI.

Attori.

MADDALENA PELZET	LUIGI DOMENICONI
CAROLINA GATTINELLI	LUIGI TADDEI
ANGELICA DAL BONO	COSTANTINO VENTUROLI
MARIETTA TADDEI	NATALE MARINI
OLIMPIA MARINI	FERDINANDO PELZET, LUIGI BRACCINI
ASSUNTA BORDES	ANGIOLO GATTINELLI, FELICE BORDES
MODESTA LAZZARI	GIOVANNI BORDES, GIUSEPPE ASTOLFI
	LUIGI DAL BONO

Autunno 1835 e Carnevale 1836. — Compagnia drammatica FABRICI-PETRELLI.

Attori.

CAROLINA INTERNARI, prima attr.	DE ROSSI, primo attore
PETRELLI, caratteristica	GUAGNI, caratterista
ZOCCHI, amorosa	MODENA.
SACCHI	CAPODAGLI

Al repertorio solito di questa egregia compagnia si aggiunsero due drammi di recente composizione: *I guanti gialli*, commediola in un atto, tradotta dal francese e ridotta per le nostre scene dall'attrice Sacchi; *Il musicomane*, ossia *il viaggio di Bellini a Napoli*, del dott. Cassiano Zaccagnini di Pistoia, lavoro poc'anzi applaudito a Bologna.

Nel carnevale del 1836 fu eseguito il *Cincinnato* di Ippolito Pindemonte.

1836.

Primavera. — Compagnia acrobatica CHIARINI.

1837.

Carnevale. — Compagnia drammatica DOMENICONI.

Attori.

CAROLINA INTERNARI	LUIGI DOMENICONI
GIUSEPPINA CIALETTI-GUALANDI	COSTANTINO VENTUROLI
ROSALINDA CARUSO	GIUSEPPE GUAGNI
ELISABETTA GAMBARI	LUIGI BRACCINI
ALEMANNA GUAGNI	FRANCESCO BERZI

Durante l'estate e una buona parte dell'autunno infierì il colèra. Roma era deserta.

Autunno. — Compagnia drammatica DOMENICONI.

In questo tempo cominciarono i restauri diretti dall'architetto Pietro Camporesi. « Questo teatro mirabilmente sonoro ed armonico, che veniva già considerato come un modello di architettura e da pochi pareggiato per la molteplicità dei locali destinati a servigio degli artisti e per un palco scenico dei più vasti, doveva esser reso più adatto al miglior effetto della visuale, più confacente al gusto moderno e al lusso oggi richiesto in siffatti stabilimenti, e soprattutto occorreva che gli fosse tolto il grave inconveniente che presentavano i parapetti dei palchi e i pavimenti dei medesimi e dei corridoi, tutti formati di legno ». Dipinse il nuovo sipario il romano Gagliardi.

Il 13 ottobre si fece un esperimento musicale, diretto dai maestri Emilio Angelini e Casimiro Zirilli, per accertarsi che i cambiamenti non avevano nociuto alla sonorità nè all'armonia della sala. L'esperimento è degno d'esser segnalato, anche perchè nel numero degli esordienti, scolari, di canto, presentati in tale occasione dal maestro Zirilli, trovavasi quel TAMBERLICK, che poi doveva acquistarsi così gran nome tra gli artisti lirici. Allora per la prima volta egli si espose al giudizio del pubblico.

1838.

Apertura del teatro restaurato.

Primavera (Impr. ALESSANDRO LANARI). — *Lucia di Lammermoor*, p. di P. ROMANI, m. di G. DONIZETTI. — *Elvira Walton* (*I Puritani*), p. di G. PEPOLI, m. di V. BELLINI. — *Pia de' Tolomei*, p. di SALVATORE CAMMARANO, m. di G. DONIZETTI. — *Alisia di Rieux* *, m. di GIUSEPPE LILLO.

Attori.

GIUSEPPINA STREPPONI, soprano	GIORGIO RONCONI, basso
GIUSEPPINA LEGA, contr.	STANISLAO DEMI } compr.
NAPOLEONE MORIANI, tenore	CLEMENTINA BARONI } compr.
	DOMENICO RAFFAELLI } compr.

Direttore d'orchestra, FILIPPO FIORAVANTI. — Scenografo, LORENZONI.

Per l'apertura del teatro restaurato il re degl' impresari allestì uno spettacolo, com'egli solo era capace di fare. I due capolavori del Donizetti e del Bellini furono meravigliosamente interpretati dalla Strepponi, allora di soli 23 anni, ma già vicina ad entrare nel novero dei più insigni artisti (l'anno appresso cantò alla *Scala*), dal Moriani, *il tenore della bella morte*, il cantante « delizioso nel genere tenero e melanconico », come si espresse il Gautier, e da Giorgio Ronconi. Ma il loro valore, per quanto grande, non valse a sostenere nè la *Pia*, uno dei più scadenti lavori del cigno bergamasco, nè la nuova opera del pugliese Lillo, compositore corretto e sapiente, ma privo d' ispirazione.

Autunno. — Compagnia drammatica DOMENICONI (¹).

1838-9.

Carnevale. — Compagnia drammatica DOMENICONI.

(¹) Rappresentò, tra gli altri drammi, la *Rosmunda*, tragedia del Niccolini, nuova per Roma.

1839.

Primavera (Imp. V. Jacovacci). — *I Capuleti e i Montecchi*, p. di F. Romani, m. di V. Bellini.

Attori.

Antonietta Ranieri-Marini, sopr.	Domenico Donzelli, tenore
Giuditta Grisi, mezzo sopr.	Luigi Battaglini
	Donati, compr.

Il primo giugno si aprì il teatro. Tutta la compagnia del *Valle*, più la Grisi, uscita allora allora da una grave malattia, vi eseguì egregiamente *I Capuleti e i Montecchi*.

Pubblico e stampa accolsero con manifestazioni di viva simpatia la illustre cantante, che « ridestò le meraviglie della prima giovinezza in quest'opera affettuosa ». Ma questo fu l'ultimo addio del moriente Romeo: lo sforzo da lei fatto per non apparire inferiore alla sua fama le cagionò una ricaduta fatale. Il primo maggio dell'anno seguente, Giuditta Grisi, maritata al conte Cristoforo Barni, moriva nella sua villa di Rubecco nel Cremonese.

Autunno. — La stessa compagnia rappresentò alternativamente le medesime opere al *Valle* e all'*Argentina*, sino al 14 novembre. Da questo giorno al 30 dello stesso mese passò stabilmente qui per darvi alcune esecuzioni della *Caterina di Cleves*, p. di Felice Romani, m. di Luigi Savi.

Il giovane maestro fiorentino, già noto pel *Cid* e per *Adelson e Salvini*, si servì dello stesso libretto, musicato dal Coccia, che va sotto il titolo di *Caterina di Guisa*. L'opera, rappresentata per la prima volta alla *Pergola* di Firenze l'anno innanzi, ottenne anche a Roma esito assai felice. La stampa romana, pur rilevandovi alcune reminiscenze, lodò molto, forse anzi troppo, la musica del Savi, nel quale credette di trovar « molta dottrina, bell'ingegno, buona scuola e tutte le disposizioni a far tali progressi, da collocarsi ben presto in onorevole seggio fra i migliori moderni compositori di musica ». Sventuratamente, tre anni dopo, fu colto da morte improvvisa nella sua città nativa il 4 gennaio del 1842.

1840.

Carnevale. — Comp. dramm. DELLA SETA e Comp. acrobatica CHIARINI.

Primavera (Impr. LUIGI MARZI). — *Le prigioni di Edimburgo*, p. di G. ROSSI, m. di FEDERICO RICCI. — *Il Pampaluco* (*L'Italiana in Algeri*), p. di A. ANELLI, m. di G. ROSSINI. — *L'elixir d'amore*, p. di F. ROMANI, m. di G. DONIZETTI. — *Il barbiere di Siviglia*, p. di BERIO, m. di G. ROSSINI. — *L'inganno felice*, p. di GIUSEPPE FOPPA, m. di G. ROSSINI. — *Elisa di Framval* *, p. di GREGORIO GASPAROLI, m. di PROSPERO SELLI.

Attori.

IRENE SECCI-CORSI, soprano
TERESA CRESCI, contralto

LUIGI MORINI, tenore
ANTONIO SUPERCHI, GIUSEPPE ROMANELLI } bassi cant.
GIUSEPPE SCHEGGI, b. compr.

Direttore d'orch., VINCENZO BENEDETTI.

Autunno. — Lo stesso spettacolo davasi alternativamente al *Valle* e in questo teatro. (Per le notizie relative v. *Valle*).

1841.

Nella gran sala annessa a questo teatro, la sera del 14 giugno, l'arpista Ghita Mazzucchi e il clarinista P. Decuppis diedero un concerto, a cui parteciparono i cantanti Oreste Tomassoni e Maria Albini ed il violinista Tullio Ramacciotti « giovane di altissime speranze », che divenne poi caposcuola dei più benemeriti in Roma (1).

Autunno. — Compagnia dramm. INTERNARI (2).

(1) Vedi per lui il cap. X della prima parte di questa comunicazione.

(2) Furono rappresentati i seguenti drammi nuovi per Roma: *L'avaro* (Molière), *Gl'intrighi delle serve* (Goldoni), *Il feudatario* (Idem), *La fidanzata d'Abido* (tragedia del romano Cencetti), *Merope* (Alfieri, 4 nov.). *I falsi supposti* (commedia del romano Luigi Cerroti), *Valmira corsa* (tragedia del romano Giuseppe Checchetelli). Inoltre, per la beneficiata di Gaetano Gattinelli, fu recitata una commedia del Giraud inedita e allora per la prima volta posta in scena: *D. Giuseppe Pencola* ossia *Il galantuomo per transazione*.

1842.

Carnevale. — Compagnia dramm. GIARDINI WALLER-BELLATTI [1] (26 dicembre 1841-6 febbraio 1842).

14 gennaio 1842. — Nella sala annessa a questo teatro il rinomato sonatore di mandòla lombarda, Pietro Vimercati, diede un'accademia vocale e strumentale, coadiuvato dalla consorte, Caterina Biondi-Vimercati, valente contralto.

Primavera. — La compagnia dei fanciulli VIANESI eseguì opere comiche del ROSSINI e del DONIZETTI.

Nella sala annessa a questo teatro l'improvvisatrice Rosa Taddei diede due esperimenti di poesia estemporanea. Il prezzo d'ingresso era di « 3 paoli »:

1 marzo; primo esperimento. La sala era « riboccante di eletti letterati e di erudite signore » — scriveva il Ferretti nella *Rivista* — « nonchè di persone persuase di trovare non scarso diletto udendo versi non meditati..... ».

« La vasta sala echeggiò di lunghi e spessi applausi, e a quando a quando udivansi quelle cordiali esclamazioni che strappa di bocca la meraviglia per un concetto impensato e felice, per l'arditezza epigrammatica d'una frase, o per la fortunata pittura del vero; pittura difficile a tavolino fra la tranquillità ed il buon umore; erculea poi e oltremodo portentosa quando la legge del ritmo, e il periodo armonico obbligano alla rapidità della parola nella inevitabile convulsione del cuore. A Rosa Taddei in quella sera tutto sorrise. Quasi tutti poetici furono gli argomenti che sortirono dall'urna;... e questo è molto; che talvolta la poco simpatica fisonomia di qualche argomento sconforta il cervello del Poeta Estemporaneo. Senza farsi a minute analisi dir crediamo, che precipuamente in due temi apparve grande, inspirata e sublime: nella Conversione dell'Israelita con l'Intercalare. È pur dolce in questo mondo — ritrovar la verità. — Intercalare vincolato

[1] Novità per Roma: *Stefano, duca di Napoli* (tragedia del Giacometti), *Domenico Zampieri, pittore bolognese, detto il Domenichino* (commedia del medesimo).

alla ricorrente pastoia delle rime date dall'udienza; e nell'altro che riunì insieme La mente di Galileo, e Galileo nel Domo di Pisa.

Fu mirabile nella ben locata erudizione, nell'ordine delle idee, nel calore progressivo e nella sceltezza del linguaggio poetico. D'alcune finali d'ottave, in questo secondo argomento, sarebbe andato superbo qualunque Poeta le avesse ingegnosamente combinate con ostinata pazienza. Ed anche in questo canto la Taddei fu sotto il prepotente imperio delle rime obbligate. L'Accademia terminò, per onorevole ed affettuosa richiesta fattane per iscritto e a viva concorde voce alla Poetessa con la recitazione della sua magnifica *Ode alla Povertà*, Ode che destò tanto nobile entusiasmo detta da Lei nella Sala dei Tiberini, Ode cui, senza scrupolo di dir troppo, si può applicare l'antica e tanto difficilmente meritata epigrafe: *Decies repetita placebit* ».

14 marzo; secondo esperimento. L'introito fu erogato a beneficio degli orfani del colèra. La poetessa improvvisò sui seguenti temi:

L'Italia unico albergo delle muse — Riflessioni sul carcere Mamertino — La cena di Baldassare — Consigli ad un padre indeciso se debba far educare suo figlio al canto, ovvero alle scienze — Gerusalemme distrutta, coll'intercalare di falso concetto: *Perchè sorda alla voce di Pio, — la regina del mondo perì — La natura e il Perugino crearono Raffaello.* — Descrizione di un Angelo coll'intercalare: *La ragione ha corte l'ali — verso angelica beltà.*

Autunno. — Compagnia dramm. INTERNARI, diretta da GAETANO GATTINELLI (4 settembre-26 novembre) (1).

1843.

Carnevale. — Compagnia dramm. METASTASIO, diretta dal MASCHERPA.

Primavera. — Compagnia dramm. DOMENICONI.

La sera del 2 luglio diede qui un concerto il violinista Bianchi.

(1) Attori: La Fumagalli, la Internari e la Venturoli; il Gattinelli, il Colomberti, il Dondini. — Novità per Roma: *Gio. Bentivoglio* (tragedia del Cencetti), *Ciro riconosciuto* (del Metastasio), *Fil. Maria Visconti* (dramma del Battaglia), *Sofronia e Decio* (tragedia di Fil. Meucci), *Elisabetta d'Inghilterra* (tragedia del Checchetelli).

Autunno. — L'11 novembre lo spettacolo dell'*Apollo* fu trasferito qui per tutto il tempo del così detto *appaltino*, cioè per 16 sere. Oltre ad alcune delle opere eseguite in quel teatro, si rappresentarono qui due novità per Roma: *Il conte di Lavagna* *, poesia di FRANCESCO GUIDI, m. di TEODOLO MABELLINI, e *Bonifazio de' Geremei* *, m. del principe GIUSEPPE PONIATOWSKI.

La sera del 18 novembre andò in scena l'opera del maestro Teodulo Mabellini, e fu grandemente applaudita. « Il *Mabellini* — scriveva il direttore della *Rivista* — può andar superbo di questo secondo trionfo ottenuto in una città, ove la musica è così giustamente e severamente giudicata ». Troppa modestia! Eppure abbiamo visto che non poche opere, massime quelle che si allontanavano dallo stile allora in voga, anche se eseguite magistralmente, non furono da questo pubblico tenute in quel conto che meritavano.

Dieci giorni dopo, si rappresentò la nuova opera del principe Poniatowski con esito « strepitoso ». « Il batter delle mani, gli evviva interrompevano talvolta i più bei momenti del canto... Il teatro fu sempre affollatissimo; ma l'imponente colpo d'occhio pel numero e la sceltezza dell'adunanza fu la sera del 2 dicembre, nella quale non una loggia, non un posto in platea vedevansi vuoti ». Quella sera l'autore ebbe non solo applausi rumorosi, ma fiori in gran copia, poesie e corone di lauro. Tanto entusiasmo per la musica di questo dilettante privo di ogni originalità, e tanta freddezza per quella del Nini, nobilissimo ingegno, che, come bene osservò un acuto critico, compose musica verdiana prima del Verdi! [1].

Il principe Poniatowski, nato in Roma nel 1816, scrisse parecchie altre opere, tra le quali *Giovanni da Procida*, suo primo lavoro eseguito in Firenze nel 1838, *Don Desiderio* (1839), opera comica che riscosse applausi anche a Parigi e *Ruy Blas* (1842). Nominato nel 1848 ministro plenipotenziario del Granduca di Toscana a Parigi, rimase in questa città sino al '70; poi passò a Londra, dove ridotto alla povertà, visse dando lezioni di canto. La morte lo colse improvvisamente il 3 luglio del 1873.

[1] Vedi *Apollo*, autunno 1843.

1844.

Carnevale. — Compagnia dramm. VERGNANO [1] (26 dicembre 1843-20 febbraio 1844).

1844.

Primavera (Impr. ANTONIO LANARI). — *Belisario*, p. di S. CAMMARANO, m. di G. DONIZETTI. — *Luisa di Francia* *, p. di FRANCESCO GUIDI, m. di FABIO CAMPANA. — *Torquato Tasso*, p. di J. FERRETTI, m. di G. DONIZETTI. — *Ernani*, p. di F. M. PIAVE, m. di G. VERDI.

Attori.

CARLOTTA GRUITZ, soprano (per il *Belisario*, l'*Ernani* e la *Luisa*)	FILIPPO COLINI	bassi
GIUSEPPINA LEVA, sopr. (per la *Luisa* e il *Torquato*)	DELLA SANTA	bassi
ELISA FRISONI, sopr.	BALDASSARE MIRRI	bassi
CIAFFEI, tenore	ZENOBIA PAPINI	comprimari
GUGLIELMO FEDOR, idem	ADELAIDE VELLI	comprimari
GIAMBATTA BORDAS, id.	RAFFAELI	comprimari
	GIACCHINI	comprimari

Scenografi, PIETRO VENIER, veneziano. — FRANCESCO GIANNI, fiorentino e ROMOLO LIVERANI, di Faenza.

L'opera nuova del notissimo compositore di romanze da camera comparve il 28 aprile.

Eseguita a meraviglia dalla Gruitz, dal Colini e dal Mirri, e decorata con magnificenza, ebbe esito molto lusinghiero; piacquero principalmente, nel primo atto, il quartetto finale; nel secondo, il duetto fra soprano e baritono; nel terzo, l'aria del baritono ed il duetto fra soprano e tenore; nel quarto, il rondò del soprano.

La stampa romana osserva che anche questa, come tutte le opere del Mercadante, del Pacini, del Verdi e degli altri autori moderni, pecca qua e là di troppo strepito; « che anzi i cantanti si trovano

[1] Novità per Roma: Declamazione di alcuni Cori delle tragedie del Manzoni: *Eleonora e Tasso*, dramma di Filippo Meucci; *Agrippina e Britannico*, tragedia del Cencetti, data per la beneficiata dell'Internari.

talvolta in mezzo al fuoco di due moschetterie, fra i colpi cioè della gran cassa di orchestra, e i colpi della gran cassa sul palcoscenico... Però nella *Luisa* questo difetto, oltre all'essere stato emendato dopo le prime esecuzioni, è compensato in gran parte dalle melodie semplici e piane, dalle cantilene affettuose e patetiche che in buona copia vi si rinvengono ». Ma l'opera fu ben presto dimenticata dopo lo straordinario successo ottenuto dall'*Ernani*.

Il direttore della *Rivista*, entusiasmato, scriveva: « Un nuovo e segnalato trionfo s'ebbe ier sera, 29 corrente (maggio), il maestro Verdi; e, se l'effetto prodotto dalla rappresentanza di questo *Ernani* non c'inganna, noi crediamo poter asserire che l'egregio compositore ha spiegato maggiori pregi d'immaginazione e di canti soavi, affettuosi, spontanei in questo, che negli spartiti del *Nabucco* e dei *Lombardi* ». E questa volta il buon Tosi non s'ingannava. L'esecuzione, curata dall'insigne maestro Romani, che ne aveva ricevuto incarico dallo stesso Verdi, fu magistrale, e fruttò vivissimi applausi alla Leva, al Ciaffei, al Colini, al Della Santa. Da gran tempo non si era più visto in questo teatro tanta affluenza di spettatori per una serie continua di rappresentazioni; cosicchè alle 12, che rimanevano per terminare la stagione, se ne dovettero aggiungere altre due, e si protrasse al 17 giugno la chiusura. L'ultima sera « il palcoscenico più che un giardino paragonar potevasi alla piazza del mercato de' fiori a Parigi. Lo sventolare di centinaia di fazzoletti bianchi nella sala e nelle loggie, le grida di *bravo* e di *evviva*, i fragorosi applausi di tutto l'uditorio, la parte attiva che in tali entusiastiche dimostrazioni prendeva il gentil sesso, la gioia che vedevasi scolpita sul volto di ciascuno, tale insieme esibiva allo sguardo uno spettacolo oltre ogni dire magnifico e sorprendente. A render maggiormente completo sì bel trionfo, a far più splendido questo quadro, una sola cosa mancava, il giovine compositore, l'egregio autore dell'*Ernani*. Oh! fosse egli stato presente al gaudio, alla gioia del nostro pubblico! Non meno lusinghiere di quelle di Venezia ([1]) gli sarebbero tornate le manifestazioni sincere e spontanee de' Romani. Il sig. Giovanni Ricordi, proprietario di questo pregevolissimo spartito, che di passaggio per la nostra città potè assistere alla suddetta rappresentazione, sarà in grado, io spero, di descriverne all'esimio Verdi tutta la suntuosità, lo splendore, l'imponenza. Non bastando le infinite evocazioni de' principali attori, ed in particolare del

([1]) L'*Ernani* era stato rappresentato per la prima volta alla *Fenice* di Venezia il 9 marzo dello stesso anno.

Colini, che si volle rivedere ad ogni costo anche dopo il quarto atto per 10 o 12 volte insieme alla Leva, al Ciaffei e al Della Santa, il pubblico ad attestare la somma sua soddisfazione al solerte impresario, amò di vedere anche esso e lo astrinse a comparire per ben tre volte sulla scena circondato dai valorosi artisti suddetti. Roma ricorderà per lungo tempo una così deliziosa serata ».

Fu subito dato incarico al Verdi di scrivere un'opera appositamente per queste scene; e l'opera fu *I due Foscari* (¹).

1844.

Autunno (Impr. Antonio Lanari). — *Anna Bolena*, p. di F. Romani, m. di G. Donizetti. — *La foresta d'Irminsul* (*Norma*), p. di F. Romani, m. di Vincenzo Bellini. — *Bonifazio de' Geremei*, m. di Giuseppe Poniatowski. — *I due Foscari* *, p. di F. M. Piave, m. di G. Verdi.

Attori.

Marianna Barbieri-Nini, soprano	Achille De Bassini, baritono
Giulia Sanchioli, sopr.	Morelli, id.
Elisa Frisoni, comprim.	Raffaele Anconi, basso
Giacomo Roppa, ten.	La Cencetti e il Pozzolini, compr.
Francesco Ciaffei, id.	

Scenografo, Pietro Venier.

La stagione cominciò il 18 settembre coll'*Anna Bolena*, la quale fruttò molti applausi alla Barbieri-Nini ed al Ciaffei, ed una vera ovazione al maestro, che, trovandosi di passaggio in Roma, assisteva quella sera allo spettacolo.

Dopo la *Norma*, datasi il 2 ottobre coll'esordiente ma abilissima Sanchioli, comparve l'opera del Poniatowski « che lasciò tanto desiderio di sè e venne così bene accolta l'autunno dell'anno decorso ». Allestita anche questa volta con grandissimo sfarzo, non mancò di applausi (²), ma non l'ebbe altrettanto entusiastici.

Attesi con grande aspettazione, comparvero per la prima volta, il 3 novembre, *I due Foscari*, concertati dall'autore. Il Verdi, venendo

(¹) Verso la metà della stagione, diede alcuni concerti il celebrato flautista napoletano Michele Folz.

(²) Se ne diedero otto rappresentazioni consecutive e due alternate colle altre opere.

per la prima volta nella capitale dello Stato pontificio, fu presentato e raccomandato al librettista Ferretti, come « nuovo onore dell'Italia, che da vari anni fa echeggiare di applausi tutti i teatri del nostro bel paese e fa battere tutti i cuori di soavi e potenti emozioni colle peregrine ispirazioni delle sue melodie » ([1]).

Era giunto in Roma il 3 ottobre insieme col tenore Roppa e il baritono De Bassini, e pochi giorni dopo veniva aggregato alla *Congregazione ed Accademia* di S. Cecilia col titolo di m.° compositore onorario.

Esecutori principali della sua nuova opera furono: la Barbieri-Nini (Lucrezia Conterini), il Roppa (Iacopo Foscari), il De Bassini ([2]), (Francesco Foscari) e il Mirri (Loredano). « Il colpo d'occhio della sala e delle logge esser non poteva più imponente, tanto per la sceltezza degli uditori, quanto per l'avvenenza e l'eleganza delle gentili spettatrici. L'ansia di giudicare se il Verdi corrisposto avrebbe alla sua fama, il desiderio ardentissimo che l'esito fosse analogo alle concepite brame, leggevasi in tutti gli sguardi, su tutte le fisonomie ».

Poichè non è qui il luogo di far l'analisi di quest'opera, che certo risente molto della fretta con cui fu composta, mi limito a dare la cronaca della serata, come la riferisce il più volte citato giornale romano:

« Introduzione: *Silenzio, mistero!* — di un genere affatto nuovo e scritta con vero filosofico intendimento, applaudita discretamente. Cavatina di Roppa: « *Dal più remoto esilio* » applaudita, e una chiamata al Maestro. Cavatina della Barbieri: « *Tu al cui sguardo onnipossente* », applausi universali al largo, eseguito con isquisitezza di canto; silenzio alla cabaletta. Duetto fra De Bassini e la Barbieri: « *Tu pur lo sai che giudice* », che chiude l'atto primo; chiamato il maestro al largo, ricco di un canto soave e melodioso. Disapprovata la stretta per alcune grida degli esecutori. Atto secondo: delirio di Rappo: « *Notte, perpetua notte* », accompagnato da una istromentazione veramente magica con violoncello obbligato; silenzio. Duetto fra desso e la Barbieri: « *No, non morrai che i perfidi* », idem. Terzetto:

([1]) Così nella commendatizia del Ricordi, riferita nella citata opera del Cametti (p. 244).

([2]) L'impresario Alessandro Lanari, la cui competenza nel giudicare i cantanti è indiscutibile, in una lettera inedita diretta a Giovanni Morandi di Sinigaglia, chiama il De Bassini « il primo baritono del suo tempo, superiore allo stesso Giorgio Ronconi », come quegli che possedeva « una voce incantevole e divina, bellissima figura e ottima scuola ».

« *Ah! padre, figlio, nuora* », fra i medesimi e De-Bassini; fragorosi applausi e due chiamate al maestro. Successivo quartetto, tre altre chiamate al Verdi. Finale; silenzio. Atto terzo: Introduzione: « *Alla gioia, alle corse, alle gare*, silenzio. Barcarola: « *Tace il vento, queta è l'onda* », applaudita. Romanza di Roppa: « *All'infelice veglio* » il cantante palesa tale spossatezza di voce da lasciar dubitare fortemente se potrà proseguire. Piccolo a solo della Barbieri « *Più non vive l'innocente* »; dispiacciono alcune grida con cui l'esecutrice termina la frase: « *la mercede ritrovò* ». Finale composto di un'aria di De Bassini: « *Questa è dunque l'iniqua mercede* », e del pezzo a quattro voci con cori: « *Quel bronzo fatale* », l'intero uditorio prorompe in entusiastiche grida ed in istrepitose manifestazioni. Il Maestro chiamato due volte dopo il solo di De Bassini, eseguito con grandissima energia, lo è per altre tre dopo calata la tela in unione del cantante ».

In conclusione, la prima sera l'opera ebbe, come suol dirsi, un successo di stima, ma nelle sere successive riuscì man mano a cattivarsi il favore degli spettatori [1]. Prova ne sia che si ripetè per ventuna sera, e ricomparve su queste scene medesime la primavera del seguente anno.

1845.

Carnevale (Impr. ANTONIO LANARI). — *Don Procopio*, m. del maestro MOSCA e di VINCENZO FIORAVANTI ed altri. — *Columella*, p. di ANDREA PASSARO, m. di VINC. FIORAVANTI. — *Chi cenerà?* *, p. di ANDREA DE LEONE e MARCO D'ARIENZO, m. di VINC. FIORAVANTI.

Attori.

CARMELA MARZIALI, soprano	GAETANO DEL PESCE, b. cant.
ELISA FRISONI, id.	LUIGI FERRARIO, b. cant.
FRANCESCO CIAFFEI, tenore	ERSILIA SERVOLINI, compr.
CORRADO LAUDANI, id.	
CARLO CAMBIAGGIO, b. com.	
PIETRO FERRANTI, id.	

Direttore d'orch., ALESSANDRO MARZIALI. Concert. FABIO CAMPANA. — Scenografo, PIETRO VENIER.

[1] Cfr. le seguenti parole scritte dal FIORI nel suo giornale *Teatro, Arte e Lett.* di Bologna (tomo 44 [1845], n. 1130): « Lessi una lettera del Verdi, scritta da Roma dopo la prima recita (*sic*) dei *Due Foscari*, e l'autore, modesto com'è, dando per *mezzo fiasco*, il non pieno successo ottenuto, manifestava però la sua opinione sull'opera, che fu pienamente confermata nei dì seguenti »

Questo spettacolo fu un trionfo per il m. Fioravanti.

Don Procopio (nuovo per Roma ([1]), centone messo insieme dal buffo Cambiaggio, con musica del Fioravanti e di altri, e soprattutto *Columella* (nuovo anch'esso per Roma), ottennero un grandissimo incontro, dovuto in parte anche al merito veramente insigne del Cambiaggio e della Marziali.

Diede alcuni concerti il celebre sonatore di trombone Gioacchino Bimboni.

Primavera (Impr. Ant. Lanari). — *I due Foscari*, p. di F. M. Piave, m. di G. Verdi. — *I Veneziani a Costantinopoli* *, m. di Teodulo Mabellini. — *Orietta di Lesbo* ([2]), p. di T. Solera, m. di G. Verdi. — *Rodolfo di Sterlinga* (*Guglielmo Tell*), p. di Callisto Bassi, m. di G. Rossini.

Attori.

Teresina Truffi, soprano	Gaetano Ferri, baritono
Elisa Frisoni, compr.	Baldassare Mirri } bassi
Giulia Sanchioli, mezzo sopr.	Angelo Baccelli } bassi
Raffaele Mirate, ten.	

Scenografo, Venier. — Concert., Fabio Campana. — Dirett. d'orch., Emilio Angelini.

Dopo 14 rappresentazioni dei sempre applauditi *Foscari*, comparve l'opera nuova del m. Mabellini, eseguita dalla Sanchioli e dalla Frisoni, dal Mirate e dal Ferri ([3]). Il nome del Mabellini non giungeva nuovo all'orecchio dei Romani; due anni prima il giovane musicista aveva presentato al loro giudizio il suo *Conte di Lavagna*, ed il giudizio era stato assai lusinghiero. Ond'è che un pubblico numeroso e favorevolmente predisposto era accorso in questo teatro la sera del 16 aprile; ma l'aspettativa rimase delusa. La critica rilevò « soverchia abbondanza di pezzi d'insieme », lamentando che la prima donna avesse solo « una cavatina, un duetto, un rondò; la comprimaria un solo duetto, il tenore una cavatina ed una romanza; un'aria soltanto il basso ». Su tali criterii si fondava la critica musicale di quel tempo!

([1]) Fu rappres. per la prima volta al *Mauroner* di Trieste l'estate del 1844.

([2]) Titolo imposto dalla censura pontificia alla *Giovanna D'Arco*.

([3]) Erra dunque il Fétis, affermando che fu eseguito all'Apollo e nella primavera del 1844.

Si rimproverò a quest'opera anche il soverchio frastuono. « Magnifico divertimento » esclamava lepidamente il Tosi nella sua *Rivista*. « Si entra con venti baiocchi, e si esce con un testone! » ([1]). Così *I Veneziani* non ebbero che cinque rappresentazioni.

Giovanna d'Arco, stupidamente ribattezzata dalla romana censura per *Orietta di Lesbo*, nuova per Roma, avrebbe avuto bisogno di una esecuzione più accurata. Con tutto ciò il pubblico e la stampa le fecero buon viso. Conviene tributar lode ai Romani ed al Tosi, il quale dirigeva allora l'opinione pubblica in fatto di musica, di esser rimasti sempre fedeli al maestro bussetano e di averlo difeso con gran calore e simpatia, quando appunto una parte della stampa italiana, la fiorentina, la palermitana (capitanata dal Castiglia) e la napolitana, rappresentata dal Torelli e dal Petruccelli (dell'*Omnibus* e del *Sibilo*) e dal De Lauzières, si ostinava a negargli il dovuto merito, contrapponendogli la gloria del Rossini e del Bellini ([2]). Mi pare che certi critici di mestiere siano stati sempre i medesimi in ogni tempo.

Rodolfo di Sterlinga ebbe un' interpretazione infelicissima; di modo che, dopo quattro sere, si ritornò all'*Orietta*, che, malgrado la mediocre esecuzione, richiamava sempre al teatro gran numero di spettatori, e riscuoteva applausi a iosa.

Autunno (Impr. Ant. Lanari). — *Linda di Chamounix*, p. di Gaetano Rossi, m. di G. Donizetti. — *Orietta di Lesbo* (*Giovanna d'Arco*), p. di T. Solera, m. di G. Verdi. — *Alzira* ([3]), p. di S. Cammarano, m. di G. Verdi. — *Elixir d'Amore* ([4]), p. di F. Romani, m. di G. Donizetti. — *Il figlio fuggitivo*, del Coppini. — Balli: *Adelaide di Francia* dell'Henry. — *Gisella* del Ronzani. — *La Zingara* (di autore ignoto).

([1]) Moneta romana del valore di « tre paoli ».

([2]) Dirigeva *Il Sibilo* Augusto Mauro. Altri giornali napoletani ostili al Verdi erano *Il Museo* e *Il Dagherrotipo* (diretti da Gaetano Somma). Il Petruccelli giunse a scrivere che la musica del *Nabucco* è « la più noiosa del mondo » (!).

([3]) « Tragedia lirica divisa in prologo e due atti: Prologo, *Il prigioniero* — Atto primo, *Vita per vita* — Atto secondo, *La vendetta d'un selvaggio*.

([4]) Ebbe una sola rappresentazione, la sera del 17 novembre, per la beneficiata della Boccabadati.

Attori.

AUGUSTA BOCCABADATI, sopr.	CAROLINA CROCE, contralto
TERESA TRUFFI, id.	GASPARE POZZESI, basso com.
	LUIGI FERRETTI, ten.
	TITO PALMIERI, ten. suppl.
	ANTONIO DAVILA, basso cant.
	ELISA FRISONI, } compr.
	BALDASSARE MIRRI, ecc. } compr.

Mimi e ballerini: FANNY ELLSLER. — Coniugi BUSTINI. — DOMENICO RONZANI. — ANTONIO COPPINI. — DOMENICO MATTHIEU. — ADELAIDE.

La *Linda*, con la quale il 20 settembre si aprì la stagione, non incontrò il favore del pubblico, principalmente perchè eseguita dalla parte più scadente della compagnia. Per altro, la musica di quest'opera, così fine, delicata ed elegante, non fu fortunata neppure quando, nell'autunno del 1842, si presentò, per la prima volta in Roma, su le scene del Valle.

Piacque invece oltre ogni dire l'*Orietta*, egregiamente interpretata dalla Boccabadati e dal Ferretti. Da questo momento il Verdi diviene il maestro prediletto dei Romani; da ora in poi le sole sue opere avranno la magia di riempire di spettatori i nostri teatri, il suo nome sarà una sicura *réclame* per gl'impresari. Anche l'*Alzira*, che pure è uno dei più scadenti lavori dell'insigne Bussetano, attrasse per 16 sere gran folla in questo teatro. La stampa, pur riconoscendo che « questo spartito non è un capolavoro », sosteneva che il prologo, la cavatina di *Alzira* e il largo del finale del primo atto, il duetto fra *Gusmano* e *Alzira*, l'aria di *Zamoro*, il finale dell'opera « son sei pezzi che ogni celebrato maestro si sarebbe gloriato di aver composto ».

L'attrattiva maggiore della stagione fu la comparsa dell'*Ellsler*, nuova alle scene romane. Questa celebre ballerina fu giustamente apprezzata dal nostro pubblico sin dalla prima sera, al contrario di ciò che le accadde a Sinigaglia, a Bologna e altrove, e riscosse immensi applausi, quantunque il ballo in cui si presentò, *Gisella*, avesse « danze di pessimo gusto e musica noiosissima e sonnifera ». Diede dodici sole rappresentazioni.

1846.

Autunno (Impr. V. Jacovacci). — Opere: *Saffo*, p. di S. Cammarano, m. di G. Pacini. — *Argia* *, p. di Giuseppe Checchetelli, m. di Pietro Corbi. — Balli: *Il conte della Gherardesca* ed altri di mezzo carattere.

Attori.

Luigia Abbadia } soprani
Giuseppina Wilmot }
Maria Alboni, contr.

Giovanni Pancani, ten.
Luigi Valli, basso
Il Pozzolini, il Mariani, Vincenza Marchesi, Baldassare Mirri, comprimari.

Mimi e ballerini: Domenico Ronzani. — Amalia Fasciotti. — Vincenzo Schiano. — Fanny Ellsler. — Lucilla Grahan. — Adelaide Frassi. — Francesco Penco.

Coreografi: per i balli eseguiti dalla Ellsler, Domenico Ronzani; per gli altri Alessandro Borsi.

Direttore d'orchestra, Emilio Angelini. — Scenografo, Pietro Venier.

La compagnia di canto era, se non eccellente, buona (1); ma sopravvennero tali indisposizioni e abbassamenti di voci, che la resero insufficiente e ne andarono di mezzo le sorti della *Saffo*, e, quel che è peggio, della nuova opera del giovane maestro Corbi. Onde anche in questa stagione la parte più attraente dello spettacolò fu il ballo. Piene straordinarie si ebbero nelle otto rappresentazioni date dalla Ellsler (2) e nelle sedici date dalla Grahan, che la sostituì dopo la sua partenza.

Lucilla Grahan, una delle quattro celebrità componenti il famoso quartetto danzante del Teatro della Regina in Londra, ci è descritta così dalla *Rivista*: « Di figura agile, fisonomia parlante, sguardo elo-

(1) Notisi la prima comparsa in Roma della famosa cantante cesenate Maria Alboni — (il Fétis ve la fa venire nel carnevale dell'anno seguente) — la quale, uscita dal Liceo Musicale di Bologna esordiva a 20 anni sulle scene della Scala, nel 1843, e quattro anni dopo riceveva su quelle del Teatro Italiano a Parigi il battesimo della celebrità.

(2) Il 24 ottobre ella diede la serata di addio ai Romani, che le fecero feste indescrivibili; e il giorno appresso partì per Firenze, dove comparve alla Pergola il 4 novembre.

quente, attitudini pittoresche, senza mai strafare, senza mai tradire il carattere che vuol simulare, una maniera di danza, che nomano di scuola... ma, certo, è di assai bella scuola, uno slancio che desta meraviglia e diletto, e dir non sai qual sia maggiore... Ella insomma è degnissima della splendida fama che d'oltre mare l'ha preceduta; fama che la pone nella invidiabile prima, primissima riga delle poche vere celebrità contemporanee ».

1847.

Carnevale (Impr. Jacovacci). — *Gli Zingari*, burletta, m. di Vincenzo Fioravanti. — *La Soffitta degli artisti*, m. di Niccola De Giosa. — *Don Pasquale*, p. di Giovanni Rufini, m. di G. Donizetti. — *La dama e il zoccolaio* *, m. di Vincenzo Fioravanti.

Attori.

Maria Ciolfi, soprano
Gesualda Silvestri, mezzo sopr.
Corrado Landini, ten.
Avallone, id.
Giulietta Pini, sopr.
Ninetta Balducci, id.
Sig.a Schenardi, id.
» Belelli, id.

Gioacchino Massard, basso cant.
Gaetano Ciolfi, basso com.
Niccola De Leva, maschera di pulcinella

Compagnia dramm. diretta da Giuseppe Polidori (1).

Primavera. *Il pescatore di Brindisi*, m. di Daniele Auber. — *Otello*, p. del Berio, m. di G. Rossini. — *La foresta d'Irminsul* (*Norma*), p. di F. Romani, m. di V. Bellini.

Attori.

Emilia Dielitz, soprano
Teresa Parodi, id.
Caroselli, mezzo soprano
Vincenza Marchesi, seconda id.
Gaetano Baldanza, ten.

Pietro Balzar, basso
Vincenzo Meini, basso
Testa, id.
Baldassare Mirri, Atanasio Pozzolini, Carlo Mariani, Luigi Fani Giuseppina Radaelli, Pasquale Braida, compr. e seconde parti

Direttore d'orchestra, Emilio Angelini. — Concertatore, Eugenio Terziani. — Scenografo Pietro Venier.

(1) Vi appartenevano la Ferroni, la Petriboni, il Bottazzi, i due Vitaliani, il Polidori ed il Poggi.

« *Il pescatore di Brindisi* e la debil sua navicella non poteron reggere all'urto dei venti tempestosi, e, dopo cinque sole rappresen tazioni, quattro delle quali date alle panche deserte della platea, pre cipitarono nel mare per mai più comparire sull'oceano teatrale ».

L'*Otello* ebbe un'interpretazione insufficiente.

La sera del 17 maggio il celebre clarinettista Ernesto Cavallir diede un gran concerto; e la sera del 3 agosto il maestro Gaetan Magazzari, bolognese, famoso in tutta Italia per la musica dei suo inni patriottici (¹), diede in questo teatro una solenne esecuzione de principali suoi canti. Ottanta persone « disposte simmetricamente su palcoscenico in apposita gradinata », componevano il coro, e altret tante l'orchestra. Gl'inni cantati in quella sera furono: *Il vessillo Il natale di Roma*, *L'amnistia*, *Il canto degli amnistiati*, *Il prim dell'anno*; ai quali si aggiunse una fantasia istrumentale divisa in tr parti: *La notte*, *La diana*, *L'annunzio*. Ogni pezzo fu accolto con viv applausi dall'uditorio, fremente allora d'amor patrio, ma più d'ogn altro eccitò l'entusiasmo *Il primo dell'anno*, che ebbe l'onore di du repliche. Grandi feste furono fatte al compositore.

Autunno (Impr. V. JACOVACCI). — Opere: *Macbeth*, p. di F. M. PIAVE m. di G. VERDI. — *Orietta di Lesbo* (*Giovanna d'Arco*), p. d T. SOLERA, m. di G. VERDI. — *Ernani*, p. di F. M. PIAVE, m. d G. VERDI. — *Orazi e Curiazi*, p. di S. CAMMARANO, m. d MERCADANTE. — Balli: *I due forzati* — *Monsieur de Chalu meaux* — *Narciso ed Eco*, di FRANCESCO RAMACCINI. — *La gio ventù di Enrico V**, *Una festa campestre* *, del POGGIOLESI.

Attori.

AUGUSTA BOCCABADATI / HOGE } sopr.	BERNABEI, ten.
GIUSEPPE LUCCHESI, ten.	GNONE, basso.
	SOTTOVIA, id.

Coppia danzante (Poggiolesi), ROSINA RAVAGLIA, il MOCHI. — Coreografo e mim FRANCESCO RAMACCINI. — Scenografo, PIETRO VENIER.

Compagnia drammatica LAUDOZZI e GANDOLFI.

Esito buono. Il *Macbeth*, nuovo per Roma, era stato rappresen tato per la prima volta alla *Pergola* di Firenze il 14 marzo del me desimo anno e riscosse molti applausi anche dal pubblico romano. M

(¹) Vedi per lui la prima parte di questo lavoro, § IX.

le opere che destarono grande entusiasmo, non tanto per le loro bellezze musicali, quanto per le allusioni alle condizioni politiche di allora che riscontravansi nelle parole e nelle situazioni drammatiche, furono la *Giovanna d'Arco* e l'*Ernani*. Anche nei teatri di Roma, anzi in questi più che negli altri, il coro: « Si ridesti il leon di Castiglia » e l'altro: « A Carlo Quinto sia gloria ed onor » provocavano ogni sera una vivissima dimostrazione patriottica.

« La celebrità di questo pezzo (il settimino del 3° atto dell'*Ernani*) — scriveva la *Rivista* del 14 ottobre del 1847 — « si è resa da 16 mesi a questa parte ancor più splendida e universale, attesi tanti insperati avvenimenti. A Carlo V, che perdonò generosamente i suoi nemici, a Carlo V, che vuol'essere il rigeneratore de' suoi popoli, l'imitatore delle gesta e delle virtù di Carlo Magno, il pubblico di tutta Italia paragona un altro Grande, un altro Sommo, che tutto se stesso dedica alla felicità de' suoi popoli. Ciò detto, invano ci proveremmo a descrivere la solennità degli applausi, il genere delle ovazioni con cui l'affollatissima udienza accolse le parole di Carlo V: — Perdono a tutti — Liberi siete, vi amate ognor —, e le altre: — Al Nono Pio sia gloria e onor —. Solo chi si trovò nel teatro Argentina la sera di Mercoledì 6 e le successive di Giovedì 7 e Sabato 9, nelle quali l'atto terzo dell'*Ernani* venne riprodotto, può essere in grado di concepire tutta la grandiosità di tale spettacolo ».

19 ottobre. Si eseguì un inno patriottico scritto dal romano Sgambati e musicato da Eugenio Terziani. La *Rivista* biasimò il giovane maestro d'essersi lasciato « adescare dal soverchio amore per lo strepito » e d'avere « arricchita l'armonia a scapito della melodia », e gli mostrò ad esempio gl'inni del Magazzari.

La sera del 7 novembre andarono in scena *Gli Orazi e i Curiazi* del Mercadante, nuovi per Roma. Ho avuto più volte occasione di osservare che la musica di questo maestro è stata sempre poco bene accetta al pubblico romano, che la giudicava dotta, ma chiassosa e pesante [1]. La stessa *Vestale*, che è il più geniale lavoro del compositore napoletano, se piacque, non destò mai entusiasmo su le nostre scene.

È naturale dunque che questi' *Orazi*, opera scadentissima, abbiano avuto un esito dei più sfortunati. La *Rivista*, che allora dirigeva la

[1] La *Rivista* chiama il Mercadante « il maestro meno accetto, meno simpatico al pubblico; il compositore che manda in deliquio i contrappuntisti e stordisce gli uditori; l'autore dei sapienti muggiti, delle elaborate dissonanze ».

pubblica opinione in fatto di musica, si affretta a smentire le false relazioni date intorno a questo spettacolo da altri giornali d'Italia, affermando che, a diminuire la noia e a richiamar gente in teatro, si dovette di sera in sera accrescere il numero delle amputazioni (alla quinta rappresentazione, del terzo atto non rimase che il solo duetto finale tra il soprano ed il basso), ed aggiungere allo spettacolo pezzi di altre opere. Così, il 14 novembre, si aggiunse l'esecuzione di un coro popolare della « valente giovine compositrice signora Ginevra Laboureur »; il 15, la sinfonia della *Giovanna d'Arco*, l'atto 3° dell'*Ernani* e un coro popolare del Rossini; poi si andò innanzi, sino al termine della stagione, col *Macbeth* accompagnato dall'atto 3° dell'*Ernani*, di cui pareva non potessero mai stancarsi gli orecchi del nostro popolo, e che ogni volta si voleva interamente ripetuto tra lo svolazzare dei fazzoletti e delle bandiere.

La sera del 16 novembre, un giovanissimo alunno del conservatorio di Palermo e scolaro del romano Raimondi, Antonio Fell, fece eseguire una sua sinfonia a piena orchestra, che fu grandemente applaudita.

1848.

Carnevale. — La compagnia drammatico-musicale diretta da PIETRO MENCONI eseguì alcuni *Vaudevilles*.

Compagnia « Ginnastica, acrobatica, atletica » diretta da FRANCESCO PIERANTONI.

1849.

Carnevale. — *Lucia di Lammermoor*, p. di S. CAMMARANO, m. di G. DONIZETTI. — *Roberto Devereux*, p. di S. CAMMARANO, m. di G. DONIZETTI. — *Macbeth*, p. di FR. M.ª PIAVE, m. di G. VERDI. — *La battaglia di Legnano* *, p. di S. CAMMARANO, m. di G. VERDI.

Attori.

TERESA DE GIULI-BORSI, sopr.	FILIPPO COLINI, baritono
GAETANO FRASCHINI, tenore	FILIPPO GIANNINI, basso
PIETRO SOTTOVIA, basso	VINCENZO MARCHESI, ALESSANDRO LANZONI, ACHILLE TESTI, LODOVICO BUTI, MARIANO CONTI } compr.

Direttore d'orchestra, cav. EMILIO ANGELINI. — Istruttore dei cori, LUIGI DOLFI.
Scenografi, PIETRO VENIER e LORENZO SCARABELLOTTO.

La maggiore attrattiva della stagione fu, naturalmente, l'andata in scena della nuova opera verdiana. L'avvenimento fu annunziato così dal periodico *Pallade*: « Quando il dispotismo costringeva le Arti « generose a servire soltanto alla voluttà dei sensi e all'assopimento « degli intelletti, mendace n'era il ministero, pernicioso lo scopo. Oggi « però chè il genio rivendica la sua libertà e si emancipa dai pregiu- « dizi dell'età e degli uomini, più nobile campo si dischiude al suo « volo che diritto volge alla sublime ed unica meta: quella del co- « mune vantaggio e della nazionale gloria. Ciò che diciamo delle altre « arti deve ancora dirsi della musica, la quale, se per lo innanzi, « schiava di evirati precetti, non valse che a deliziare mollemente gli « esterni sentimenti all'uomo, oggi ne rischiara e ne sublima gl'intel- « letti, e vestendo più robuste armonie, s'appresta anch'ella ad inne- « stare la sua gemma sulla corona della patria. Non invano dunque « il Verdi imprendeva a celebrare la famosa Lega Lombarda. col ti- « tolo « *La battaglia di Legnano* ». Lombardo quale egli è, offre colla « penna il tributo, che non potrebbe colla spada alla sua patria in- « felicissima, affinchè dalle ricordanze delle glorie passate prenda ella « ristoro delle sventure presenti e presagio dei trionfi avvenire ».

L'opera, rappresentata per la prima volta il 27 gennaio 1849 dal meraviglioso terzetto De Giuli, Fraschini, Colini, sotto la concertazione dell'autore, ottenne un grande successo. Quasi ogni pezzo ebbe i suoi applausi, ma il quarto atto commosse in modo speciale. « Tale entusiasmo » — scriveva il corrispondente romano dei *Teatri* di Bologna — « desta ogni sera l'esecuzione di quest'ultimo atto, che tutto intero si vuol replicato costantemente in mezzo alle entusiastiche e fragorose grida di plauso, agli universali evviva al maestro e agli attori. Fraschini, l'unico dei tre artisti nuovo per noi, di un'avvenente figura, con una voce estesissima, sonora, nella sua cavatina d'introduzione, nel duetto con la De Giuli, nell'altro dell'atto secondo con Colini, nel terzetto del terz'atto e soprattutto nella scena finale del citato ultim'atto, che termina con la frase: « *Chi muore per la patria — Alma sì rea non ha* » rapisce gli spettatori ».

La sera del 4 febbraio accadde un curioso fatto, che trascrivo tal quale ce lo narra il citato giornale *Pallade* nel numero del 5 febbraio 1849.

« Ier sera, al teatro Argentina, mentre da una parte rimbomba- « vano applausi, e, secondo il consueto, si domandava la replica del « quarto atto, un energumeno esce fuori da un palchetto al quint'or- « dine con urli da indemoniato. « *Bis! bis!* fuori le bandiere! » e

« simili altre grida. Nel mentre che si stava rialzando il sipario, questo
« individuo (era un ufficiale) si slaccia urlando lo squadrone e lo getta
« sul proscenio. Il fanatico seguita a strillare e dietro lo squadrone
« getta giù una daga che rimane infissa sul palco, poi un cappotto,
« poi si strappa le spalline, e giù in pezzi anche quelle: cresce intanto
« il tumulto. L'indemoniato prende una sedia e giù, poi un'altra, poi
« tutte quelle che stavano sul palco e le fa volare tutte sul proscenio.
« I carabinieri accorrono e lo arrestano, per quanto si dice, nel mentre
« che egli stesso, non trovando altro oggetto da gettare, si disponeva
« a fare un capitombolo dal palchetto sul palcoscenico. V'immagine-
« rete subito quale fosse la malattia di codesto militare. Il Maestro
« dei balli (il coreografo), allorchè vide le prodezze di questo bac-
« cante, siccome sta per porre in scena *I Baccanali*, lo credette un
« suo adepto e incominciò a gridare: Non si tira! non si tira! il ballo
« non è così! La platea si accorse che quel seguace di Marte aveva
« conversato troppo con Bacco, si calmò e tornò all'ordine. Questo
« spiacevole incidente fu causa però che non si ripetesse l'ultimo atto
« dell'opera, nè si eseguisse il ballo ».

TEATRO APOLLO.

1826-1848.

—

1826.

Carnevale (Impres. GIUS. FORNARI). — Opere: *Annibale in Bitinia*, m. di GIUSEPPE NICOLINI. — *Semiramide*, p. di GAETANO ROSSI, m. di GIOACCHINO ROSSINI. — Balli: *Armida e Rinaldo* — *Ezio*, composti e diretti da LINO MOROSINI.

Attori.

CARLOTTA CAVALLI, soprano	GIROLAMO CAVALLI, tenore
ROSA MARIANI, contr.	LUCIANO MARIANI } bassi
ANTONIO ORLANDINI, ten.	FILIPPO FERRARI } bassi

Mimi e ballerini: LIVIO MOROSINI. — TERESA GINETTY. — FRANCESCA PEZZOLI. — GELTRUDE BALDANZI. — FRANCESCO BALDANZI. — MARCO MOGLIÈ. — Con sei coppie di secondi ballerini. — Scenografo, DOMENICO FERRI.

Sino al 1830 le premure degl'impresari dell'*Apollo* furono principalmente rivolte al ballo, il quale, del resto, costituì sempre l'attrattiva maggiore di questo « teatro dell'aristocrazia ». Così vedremo che, finoall'anno suddetto, le compagnie di canto scritturate non saranno, in complesso, degne di tali scene. In quella della presente stagione si segnalavano i coniugi Mariani. Essi riuscirono, se non a far reggere l'*Annibale*, che non piacque e si eseguì per poche sere, a rilevare una gran parte delle bellezze della *Semiramide*, che poi divenne una delle opere favorite del pubblico romano. Nel corso di un anno fu rappresentata tre volte in tre differenti teatri di questa città.

Grande incontro ottennero i due balli, allestiti, come sempre, con grande sontuosità.

1827.

Carnevale (Impres. ANTONIO RAFTOPULO). — Compagnia comica ANDOLFATI-ZANNONI e spettacolo coreografico.

Balli: *Le miniere della Polonia* — *I viaggi di Milord Rutland*, composti e diretti da Salvatore Scarpa.

Mimi e ballerini: Teresa Ginetty. — Carolina Scarpa. — Geltrude Baldanza. — Anna Fagiani. — Carlo Galiani. — Rouset. — Matteucci. — Scenografo, Lorenzoni.

Piacquero i balli dello Scarpa (scolaro del celebratissimo coreografo Gaetano Gioia), il quale vi aveva fatto adattare « con sommo giudizio e gusto, la musica dei più lodati spartiti del Rossini ».

1828.

Carnevale (Impres. Paterni). — Opere: *Donna Caritea* (1), p. di Paolo Pola, m. di S. Mercadante. — *Edoardo e Cristina*, p. di G. Rossi, m. di G. Rossini. — Balli: *Didone abbandonata* — *I due fratelli tebani*, comp. e dir. da Livio Morosini.

Attori.

Marianna Cecconi, soprano	Francesco Piermarini, ten.
Teresa Cecconi, contr.	Domenico Giovannini, sec. ten.
	Vincenzo Negrini, basso

Scenografi, Gaetano Ferri e Giacinto Jannuccelli.

Mimi e ballerini: Adelaide Mersi. — Sig. Torelli. — Cristina Ronzani. — Livio Morosini. — Cappelli-Marchisio. — Lodovico Montani.

Direttore d'orch., Giuseppe Rastrelli. — Scenogr. Gaetano Ferri e Giacinto Jannucelli.

Le opere poco piacquero, sia per il loro scarso merito intrinseco, sia per l'esecuzione, affidata ad una compagnia, in complesso, mediocre.

Dei balli il secondo incontrò grandemente il gusto del pubblico.

1829.

Carnevale. — Opere: *Teobaldo e Isolina*, p. di G. Rossi, m. di Francesco Morlacchi. — Ballo: *La Vestale*, del coreogr. D'Armelini.

(1) Così è comunemente chiamata quest'opera, ma il libretto porta il titolo: *Caritea regina di Spagna*.

Attori.

MOGLIA, soprano	MOLLA, tenore
COSTANZA PETRALIA, cont	ANTONIO COLLA, basso
ALESSANDRO MOMBELLI, ten.	

Scadente compagnia. Il tenore Alessandro Mombelli, da non confondersi col celeberrimo Domenico, di cui era figlio, fu cantante assai mediocre.

La stagione fu ben disgraziata. All'aprirsi il Mombelli si ammalò, e la prima rappresentazione dal 26 gennaio fu ritardata sino al 1° di febbraio; pochi giorni appresso, l'11 dello stesso mese, morì Leone XII e lo spettacolo fu sospeso.

1830.

Carnevale (Impr. FRANCESCO MOGLIÈ). — Opere: *Giulietta e Romeo*, p. di FELICE ROMANI, m. di NICCOLA VACCAI. — *L'eroina del Messico* *, p. di JACOPO FERRETTI, m. di LUIGI RICCI. — **Balli**: *Gabriella di Vergy*, di GAETANO GIOIA. — *Le nozze di Morlacchi*, di FERDINANDO GIOIA.

Attori.

STEFANIA FAVELLI soprano	AGOSTINO COPPI, basso
FANNY ECKERLIN, contr.	GRAZIOSA FURIETTI, compr.
GIAMBATT. MONTRÉSOR, ten.	LUIGI BERRONI, compr.
	PIETRO GIACOMONI, compr.

Direttore d'orch., GIACOMO ORZELLI.

Mimi e ballerini: FRANCESCA PEZZOLI. — FRANCESCA FARINA-REGA. — NICCOLA MARCHESI. — Coniugi GIOIA. — Coreografo, FERDINANDO GIOIA. — Scenografo, LUIGI FERRARI « di Milano ».

Buon esito ottenne l'opera del Vaccai. Non mancarono le solite interpolazioni; l'Eckerlin, dopo alcune sere, per metter meglio in rilievo alcuni pregi della sua voce, sostituì all'aria *delle tombe*, l'aria finale della *Straniera* « da lei con molta maestria adattata alle proprie corde », e n'ebbe gran copia d'applausi!

La sera del 9 febbraio si rappresentò per la prima volta *L'eroina del Messico* (*Fernando Cortez*), ma la nuova opera del Ricci « scritta in gran fretta e in gran fretta studiata », non incontrò il favore del pubblico.

Primavera (Impr. Fr. Mogliè). — Opere: *L'assedio di Corinto*, m. di G. Rossini. — *Semiramide*, p. di G. Rossi, m. di G. Rossini. — Ballo: *I paggi di Vendôme.*

Attori.

Amatilde Kyntherland-Cascelli, sopr.	Filippo Galli } bassi
Isabella Fabbrica-Montrésor, contr.	Antonio Rinaldi } bassi
Giambattista Montrésor, ten.	Anna Mazzagalli, comprim.

L'assedio di Corinto, che era il *Maometto II* (1820) ritoccato, ampliato e presentato dal Rossini come opera nuova al pubblico francese nel 1826, piacque molto anche a Roma, anche per merito del Galli e della Montrésor, due egregi cantanti. Il primo v'inserì, secondo il barbaro costume d'allora, una cabaletta del Donizetti, e con tale sodisfazione degli spettatori, che la seconda sera « per ben mezz'ora s'insistette che fosse ripetuta, ma *ciò non fu permesso atteso i regolamenti in vigore* ». La Kyntherland, per figurarvi meglio, si permise d'innestarvi persino una cavatina d'un'opera buffa!! Qualche giornale gridò alla profanazione; ma il pubblico applaudì.

Il 22 maggio tutto lo spettacolo fu trasferito all'Argentina. Poco appresso si diede principio ai lavori di restauro, che il duca Alessandro Torlonia, proprietario del teatro, affidò all'architetto Valadier.

1831.

Apertura del teatro restaurato.

Carnevale (Impres. Giov. Paterni). — Opere: *Il corsaro* *, p. di Ferretti, m. di G. Pacini. — *Gli Arabi nelle Gallie*, p. di L. Romanelli, m. di G. Pacini. — Balli: *Barba bleu* — *Il naufragio di Ferdinando e d'Isabella.*

Attori.

Maria Albini, soprano	Filippo Galli } bassi
Rosa Mariani, contr.	Alberto Torri } bassi
Carolina Carobbi, sopr.	Giuseppina Mariani } comprim.
Pietro Gentili, ten.	Alessandro Giacchini } comprim.

Direttore d'orch., Giacomo Orzelli. — Scenografo, Luigi Ferrari.

L'incarico di scriver l'opera d'apertura del teatro restaurato fu dato al maestro che in quel momento godeva le maggiori simpatie dei romani, a Giovanni Pacini. « Nel carnevale 1831 » scrive il Pacini nelle sue memorie autobiografiche (1) « dovevo ritornare a Napoli, ma, essendomi stata offerta dall'Impresario di Roma Sig. Jacovacci (2) la scrittura per comporre l'opera in occasione della riapertura del teatro Apollo ossia Tordinona, magnificamente restaurato dal Duca Torlonia, pregai Barbaia (3) a concedermi altro permesso, che mi venne pure accordato fino a tutto il 1832. Il Ferretti mi fu nuovamente compagno di collaborazione e mi apprestò *Il corsaro*, tratto dal sublime poema dell'immortale Byron (4). Gli artisti, destinati all'esecuzione di questo altro mio parto, furono la Mariani, cantante di singolari mezzi, la Carobbi esordiente di bellissima voce, il tenore Gentili, pieno d'anima ed attore perfetto, ed il bravo basso Alberto Torre. La prima sera che si aprì il teatro fu il 12 gennaio (5), e ciò perchè la sala nella parte decorativa non potè esser più presto in ordine. Il pubblico si affollò nel teatro fin dalle ore cinque, ma lo spettacolo non ebbe principio che alle ore dieci, e terminò alle ore 2 dopo mezzanotte. Facile è però comprendere come l'impazienza, la stanchezza, la noia s'impossessassero dell'udienza. Chi non è internato nei misteri del palco scenico e nel disordine che regna in una prima rappresentazione, non può formarsene idea. Basti dire che battevano le ore 9 ed ancora si dovevano montare dai macchinisti due scene che il pittore non aveva potuto ultimare prima di quell'ora! Come il Cielo volle, alla fine si principiò l'opera.

« Per non annoiare il lettore non starò a fare un dettaglio dei pezzi che componevano il precipitato mio lavoro; dirò solo che, se la prima sera non potei vantarmi di un clamoroso successo, ebbi però in seguito a rallegrarmi di tal fortuna. La cavatina della Mariani (Corrado, quella del tenore Gentili (Seid), l'aria della Carobbi (Medora), il duetto fra Seid e Gulnara (Albini), il quintetto dell'atto secondo

(1) PACINI, *Le mie memorie artistiche*. Firenze, Guidi, 1865, pag. 76.

(2) La memoria lo ingannava; l'impresario che gli offrì la scrittura fu il Paterni e non il Jacovacci.

(3) Il famoso impresario dei teatri di Napoli.

(4) Per altre notizie intorno alla genesi del libretto, rimando il lettore al più volte citato libro del CAMETTI, *Un poeta melodrammat. romano*, pag. 166 e segg.

(5) Il teatro si aprì il *15* gennaio, non il 12.

(pezzo che ebbe l'onore della replica tutte le sere), non che il duetto finale fra Medora e Gulnara, furono i pezzi che servirono di base al trionfo ».

Però la narrazione del Pacini discorda un po' troppo dalle relazioni che di questo spettacolo ci hanno tramandate il grande compositore tedesco Felice Mendelssohn-Bartoldy ed un giornale del tempo. « Ier l'altro sera », così il Mendelssohn in una sua lettera da Roma alla famiglia, in data del 17 gennaio 1831, « venne aperto con una nuova opera di Pacini un teatro, che Torlonia ha assunto e riordinato. La folla era grande; in tutti i palchi le più splendide bellezze e le più ricche acconciature; il giovane Torlonia comparve nel palco di proscenio e venne assai applaudito insieme alla sua vecchia duchessa madre. Si gridò: *Bravo Torlonia*, *grazie*, *grazie*. Dirimpetto a lui Jérôme col suo stato maggiore e con molti ordini equestri; nel palco vicino una contessa Samailow ecc. Sopra l'orchestra v'è una pittura del Tempo, che indica col dito in un quadrante le ore che s'avanzano lentamente dal loro posto e fanno melanconia. Poi comparve Pacini al pianoforte e fu accolto da applausi. D'*ouvertures* non ne aveva fatto; l'opera cominciò con un coro, nel quale si batteva in tempo sopra un'incudine accordata. Escì poi il *Corsaro*, cantò la sua aria e fu applaudito, tanto che il *Corsaro* di sopra e il maestro di sotto uscirono insieme (il *Pirata*, del resto, canta da contralto e si chiama M.me Mariani). Poi vennero ancora molti pezzi e la cosa diventò stucchevole. Così la trovò anche il pubblico, e quando si attaccò il grande finale del Pacini, la platea si alzò in piedi e cominciò a conversare ad alta voce, a ridere e voltò le spalle al palco. M.me Samailow cadde in deliquio nel suo palco e dovette essere trasportata fuori. Pacini fuggì dal suo pianoforte e il sipario calò in fine dell'atto in mezzo a molto chiasso. Poi venne il gran ballo *Barbe bleu*, indi l'ultimo atto dell'opera. Ma ormai avevano preso l'aire; fischiarono l'intero ballo ed accompagnarono il secondo atto dell'opera parimenti coi fischi e colle risate. In fine si chiamò fuori Torlonia, che però non si fece vedere. Questo è il racconto nudo e crudo di una prima rappresentazione e dell'apertura di un teatro in Roma. Avevo creduto di divertirmi chi sa quanto, ed invece uscii di malumore. Se la musica avesse fatto furore, mi sarei stizzito, perchè essa è miserabilmente al di sotto di ogni critica. Ma che al loro prediletto Pacini, che vollero coronare in Campidoglio, abbiano tutto ad un tratto a voltargli le spalle, ne contrafacciano le melodie e le cantino ponendole in caricatura, anche questo mi stizzisce e dimostra quanto poco profonda sia la riputazione ge-

nerale di cui gode quel musicista. Che un'altra volta lo portino a casa sulle spalle, questo non è certo un compenso. Non avrebbero fatto così in Francia con Boieldieu, — considerato dal punto di vista artistico ed anche semplicemente per senso di dignità. Ma basta di ciò; è troppo spiacevole » (1).

Per il Pacini, dunque, la prima rappresentazione del *Corsaro*, avrebbe ottenuto *un successo*, per quanto non clamoroso; mentre per il Mendelssohn avrebbe fatto un fiasco solenne.

Il corrispondente del periodico teatrale bolognese *Teatri, arte e letteratura* non dà una particolareggiata relazione della serata, certo per riguardo al maestro, ma scrive secco secco che l'opera, quantunque eseguita da buoni cantanti, *non piacque*. Il Pacini afferma inoltre che nelle sere successive l'opera addirittura *trionfò*; ma come va che i giornali serbano un assoluto silenzio su le altre rappresentazioni?

Buon esito invece ebbero *Gi Arabi nelle Gallie*, lavoro prediletto dai Romani (V. *Valle*, autunno 1828 e aut. 1829; *Argentina*, carnevale 1829).

La sera del 5 febbraio, la rappresentazione di quest'opera diede occasione ad una dimostrazione politica. Alle parole: *Sotto l'acciaio — Della vendetta — L'iniqua setta — Cader dovrà*, cantate con poderosa voce dal basso Galli, seguirono calorosi applausi e insistenti richieste di replica. Ma quegli applausi costarono cari al valente attore. Poche notti appresso, avvenne in piazza Colonna un tentativo di rivolta popolare al grido di *Viva Filippo I*, che finì coll'arresto di gran numero di complici. Dal processo che s' istruì derivò al Galli la condanna all'esilio, come intimo amico del Nanni e del Lupi, principali ispiratori di quel moto (2).

1832.

Carnevale (Impr. PIETRO CAMURI) (3). — Opere: *Zadig e Astartea*. p. di LEONE TOTTOLA, m. di NICCOLA VACCAI. — *Il Crociato*, m. di G. PACINI. — *La Straniera*, p. di F. ROMANI, m. di VIN-

(1) MENDELSSOHN, *Lettere trad. da C. Barassi*. Milano, 1895, vol. I, pag. 100.

(2) SILVAGNI, *La corte e la società romana nei secoli XVIII e XIX*. vol. 3°, p. 357 e 381.

(3) In questa stagione il teatro venne provvisto di « un superbissimo lampadario costruito sul gusto di quelli che si trovano alla *Scala* e alla *Cannobbiana* di Milano ».

cenzo Bellini. — Balli: *Il Pirata — Il barbiere di Siviglia — La scimmia riconoscente — Tam il feroce*, tutti di Giacomo Piglia.

Attori.

Clementina Fanti, soprano	Luigi Battaglini	bassi
Lucrezia Fornaciari-Sangiorgi, contr.	Luigi Tabellini	
Andrea Peruzzi, ten.	Teresa Zappucci	compr.
	Federico Badiali	

Mimi e ballerini: Chiara Piglia. -- Adelaide Grassi. — Egidio Priora. — Sebastiano Nazzari. — Luigi Costa.

Concertatore, Andrea Nencini. — Istruttore dei cori, Filippo Bornia.

Non incontrò l'opera del Vaccai. I cantanti tentarono di sostenerla coll'interpolarvi pezzi che mettessero in rilievo qualche pregio speciale della loro voce. Così la Fornaciari v'introdusse una cavatina scritta per lei dal m. Chimerli di Bologna, il Battaglini un duetto tra basso e soprano, composto dal maestro Nencini, direttore e concertatore dello spettacolo; ma invano, perchè, eccettuata la Fanti, la quale, del resto, per la esilità della voce, sarebbe stata più adatta per il *Valle*, gli altri attori erano quali mediocri, quali men che mediocri.

« Come la luce di S. Elmo nella burrasca, comparve (la sera del 18 febbraio) la sospirata, ma temuta *Straniera* »; *temuta* per la fretta della concertazione, e più che altro, per la nota insufficienza degli esecutori, a dispetto della quale però l'opera ebbe un grande incontro. Prova questa che il buon gusto musicale cominciava a farsi strada in mezzo al pubblico romano. Tre anni prima si erano anteposti al *Pirata* *Gli Arabi nelle Gallie* (V. *Argentina*, carn. 1829), ma ora, dopo la sbiadita partitura dello *Zadig* e del *Crociato*, *La Straniera* risplendeva fulgida « come la luce di S. Elmo nella burrasca », e le sue note espressive e passionate giungevano « come balsamo » agli orecchi e al cuore dei Romani.

1833.

Carnevale (Impr. P. Camuri). — Opere: *Anna Bolena*, p. di Felice Romani, m. di G. Donizetti. — *I Capuleti ed i Montecchi*, p. di F. Romani, m. di V. Bellini. — *Gli Arabi nelle Gallie*, p. di L. Romanelli, m. di G. Pacini. — Balli: *Buondelmonte*. — *Gli Spagnoli nel Perù*, ambedue di Giovanni Galzerani. — *Gli empirici* (comico). — *I tre gobbi di Damasco* (com.).

Attori.

Sofia Schoberlechner, soprano	Giovanni Campagnoli, basso
Antonietta Calzerani, contr.	Chiara Gualdi } compr.
Giovanni Basadonna, ten.	Giuseppe De Gregori } compr.

Concertatore, Carlo Valentini « socio onorario delle Acc. Filarm. di Roma e Palermo ». — Dirett. d'orch., Niccolò De Giovanni « Professore del Licco Comunale e Accad. Fil. di Bologna ». — Scenografi, Annibale Angelini e N. Baldini di Perugia. — Macchinista, Lorenzo Maderazzi.

Ecco che cominciano a comparire insieme su queste scene parecchi cantanti di prim'ordine. La Schoberlechner e il Basadonna erano celebrità del giorno, e tutti e due si trovavano ancora nella pienezza delle loro preziose doti vocali; onde si ebbe una esecuzione, se non perfetta, perchè gli altri attori erano di gran lunga inferiori ai due precedenti, certo assai soddisfacente. Solo si lamentò che l'*Anna Bolena* fosse stata « vandalicamente frastagliata, evirata, profanata dal m.° Valentini, concertatore, contro i canoni del Galateo musicale ».

La Schoberlechner non era russa, come crede il Fétis, ma italiana e precisamente bolognese. Sofia dall' Oca, com' ella chiamavasi avanti di maritarsi col pianista Schoberlechner, fece la sua prima comparsa in teatro sulle scene di Pietroburgo, poi venne a perfezionarsi in patria. Quand' ella cantò all'*Apollo*, trovavasi nel fiore dell' età e all'apogeo della sua fama. Il Fétis afferma che, verso la fine del 1840, questa insigne cantante fu costretta da una malattia, che da qualche tempo l'affliggeva, a ritrarsi dalle scene nella sua villa presso Firenze; ma da sicura fonte io so che nell'aprile del 1841 cantò a Vienna, nella primavera del 1842 a Reggio, nell'autunno dello stesso anno al teatro di Corte a Berlino; che in questa città ammalò e morì il marito il 7 gennaio 1843, ond'ella abbandonò il teatro. Non aveva che trentacinque anni circa.

Il Basadonna, napoletano, uno degli ultimi cantanti drammatici che conservavano le tradizioni dell'antica arte in Italia, era anch'egli allora nella pienezza dei suoi mezzi. Il Fétis, che lo conobbe personalmente e gli propose il posto di maestro di canto nel conservatorio di Bruxelles da lui rifiutato, scrive che il Basadonna « non era solo cantante di gran merito, ma anche uomo di spirito, colto e di una conversazione piacevolissima ». Morì di febbre gialla a Rio Janeiro nel 1850.

1834.

Carnevale (Impr. ALESSANDRO LANARI). — Opere: *Anna Bolena*, p. di FELICE ROMANI, m. di G. DONIZETTI. — *I Normanni a Parigi*, p. di F. ROMANI, m. di SAVERIO MERCADANTE. — *La foresta d'Irminsul* (*Norma*), p. di F. ROMANI, m. di VINCENZO BELLINI, — Balli: *Le due regine*, di LIVIO MOROSINI.

Attori.

GIUSEPPINA RONZI-DE BEGNIS, soprano
ALESSANDRINA DUPREZ, id.
GIUSEPPINA MEROLA, contr.

LUIGI GILBERTO DUPREZ, tenore
MILESI, id.
GIOVANNI INCHIUDI, basso
CARLO OTTOLINI-PORTO, id.
TERESA GARDUCCI, GAETANO GARDINI } supplem.
DOMENICO RAFFAELLI, ALESSANDRO GIACCHINI } comprim.

Mimi e ballerini: CARLOTTA GRISI. — AGNESE STEFANINI. — EMILIA CASTELLI. — FRANCESCO JORCA. — LODOVICO MONTANI. — GIUSEPPE PISARELLO.

Direttore d'orchestra, NICCOLÒ DE GIOVANNI. — Concertatore, GAETANO BRUSCAGLI « all'attuale servizio di S. A. R. il Granduca di Toscana ».

Ci voleva il Lanari, il re degl' impresari [1], per allestire uno spettacolo degno di questo magnifico teatro [2]. « Ci diede un'orchestra », — scrive un giornale romano — « di cui nulla restò a desiderare, sia numero, sia eccellenza di professori, sia perfezione d'accordo, sia chiaroscuro, *merce straniera nelle orchestre Tiberine*, ci diede vestiari ed abbigliamenti ricchissimi, ci diede infine attori della più alta rinomanza ».

La compagnia di canto era la medesima, che sotto la condotta del Lanari era passata per i teatri di Sinigaglia, Lucca, Siena e Fuligno, e doveva finire il ciclo di scrittura a Livorno, da per tutto eseguendo pressochè lo stesso programma, nel quale tenevano un posto principale *Anna Bolena* (l'opera allora in voga), *I Normanni a Pa-*

(1) Riguardo al luogo di nascita di questo celeberrimo impresario, non deve trarre in inganno il titolo dello spigliato ed interessante libro di JARRO, *Memorie di un impresario fiorentino* (Firenze, Loescher. 1892). Il Lanari visse lungamente a Firenze, ma nacque in S. Marcello di Jesi, nella provincia di Ancona.

(2) « Il mio spettacolo ha terminato a fanatismo ». Così il Lanari medesimo in una lettera diretta all'Ungher (JARRO, op. cit., pag. 83).

rigi, *Il Pirata*, *Il conte Ory*. Tra gli attori, egregi tutti, si segnalavano singolarmente la Ronzi-De Begnis ed il Duprez, nuovo per le scene romane. « Era la prima volta » — scrive quest'insigne cantante nei suoi *Souvenirs d'un chanteur* (¹) — « che andavo a farmi sentire nell'ex-capitale del mondo, e certo non vi andavo senza turbamento. I Romani, gelosissimi del loro giudizio, non ammettono reputazioni guadagnate altrove. Sapevo di succedere ai Nozzari, ai David, padre e figlio, e al gran Rubini; v'era dunque più del necessario per giustificare le mie apprensioni. Oltre modo commosso feci la mia entrata nel prim'atto dell'*Anna Bolena*, ma fin dalle prime frasi della cavatina: « *Da quel dì che t' ho perduta* », il mio timore disparve; i Romani mi accolsero con un vero uragano di applausi..... Nulla di simile avevo mai veduto nè udito, fuorchè la sera della mia prima comparsa all'Opéra ».

La *Norma*, nuova per Roma e ribattezzata dalla censura romana in *Foresta d'Irminsul*, ottenne un entusiastico successo, quantunque la parte di Pollione fosse sostenuta, anzichè dal Duprez, dal mediocre Milesi. « Tanta commozione » — scriveva il redattore delle *Notizie del giorno* — « destò (la *Norma*), che non v'ha frase nella ricca lingua italiana per significarla a chi non ne fu spettatore » (²). Finalmente anche a Roma si rendeva giustizia al genio di Vincenzo Bellini! (³).

1835.

Carnevale (Impr. P. Camuri). — Opere: *Parisina*, p. di F. Romani, m. di G. Donizetti. — *Donna Caritea*, p. di Paolo Pola, m. di S. Mercadante. — *Semiramide*, p. di G. Rossi, m. di G. Rossini. — *La foresta d'Irminsul* (*Norma*), p. di F. Romani, m. di V. Bellini. — *Uggero il Danese*, p. di F. Romani, m. di Saverio Mercadante. — Balli: *Ezzelino sotto le mura di Bassano*, del Serafini. — *Il medico avaro* (comico). — *La morte di Attila*. — *Lo scultore*.

(¹) Paris, Lévy, senza data, p. 102-3. Nel recarsi in Roma il Duprez era stato raccomandato dal baritono Cosselli al librettista Ferretti, la cui casa era allora il ritrovo dell'aristocrazia intellettuale indigena e forestiera.

(²) Per altre notizie sulle rappresentazioni della *Norma* in Roma, v. Cametti, *Bellini a Roma*. Roma, tip. della Pace, 1900.

(³) V. *Argentina*, carnev. 1829.

Attori.

Carolina Ungher, sopr. « socia onoraria dell'Acc. Filarm. Romana »
Carolina Patèri, id.
Brigida Lorenzani, cont.
Adelaide Gualdi, comprim.

Lorenzo Biacchi, tenore
Carlo Trezzini, id.
Massimiliano Orlandi, basso
Giambatta Bottari, id. « al servizio di S. A. R. il Duca di Lucca »
Giacomo Roppa, sec. ten.

Mimi e Ballerini: La Pezzoli e il Ronzani.

Concertatore, Scipione Jacucci. — Istruttore dei cori, Giovanni Dolfi. — Direttore d'orch., Niccola De Giovanni. — Scenogr. Luigi Martinelli. — Macchinista, Lorenzo Maderazzi. (Il vestiario tutto nuovo è d'invenzione del sig. Antonio Ghelli.

La compagnia di canto di questa stagione non contava che un artista di prim'ordine [1], la Ungher, già nota al pubblico romano [2]. Per lasciarle un po' di riposo, dal 10 gennaio si alternarono le rappresentazioni della *Parisina*, in cui ella sosteneva la parte della protagonista, con quella della *Donna Caritea* eseguita dalla Patèri e dalla Lorenzani; ma presto si dovette lasciare indietro la *Caritea*; quest'opera « con la sua gravità spagnuola faceva dormire saporitamente l'uditorio, come aveva fatto altre volte ». Quattro sole rappresentazioni toccarono all'*Uggero*, talchè le spese della stagione furon fatte dalla *Semiramide* e dalla *Norma*.

1836.

Carnevale (Impres. P. Camuri). — Opere: *Ines de Castro*, p. di Salvatore Cammarano, m. di Giuseppe Persiani. — *Mosè*, p. di L. Tottola, m. di G. Rossini. — *I Capuleti e i Montecchi*, p. di F. Romani, m. di V. Bellini. — *Elvira Walton* [3], p. di G. Pepoli, m. di V. Bellini. — Balli: *Pietro il Grande*

[1] Notisi che il Roppa, il quale più tardi doveva raggiungere la celebrità, sosteneva ancora parti secondarie. La prima volta ch'egli si fece sentire in teatro fu a Livorno, dove, nel marzo 1833, supplì per alcune sere il tenore Mazza.

[2] V. teatro Valle, primavera del 1830.

[3] Nome imposto ai *Puritani* dalla censura, che, secondo il solito, portò parecchie modificazioni anche nel testo del libretto. Famosa sopra tutte è quella fatta all'ultimo verso della strofa: *Suoni la tromba, intrepido,* dove alle parole: *Gridando « Libertà »*, furono sostituite le altre insignificanti: *Serbando fedeltà!*

o *Gli Sterlizzi* del VIGANÒ. — *Il pellegrino bianco* (comico), — *Gl'Inglesi nell'Indostan.* — *La pianella perduta* (comico) composti e diretti dal coreogr. GIUSEPPE VILLA.

Attori.

AMALIA SCHÜLTZ-OLDOSI « virtuosa di camera di S. M. la Duchessa di Parma », soprano
CAROLINA ZUCCHELLI, id.
LA LONATI, id.
ADELAIDE GUALDI, sec. donna·
GIOVANNI BASADONNA, tenore
LORENZO LOMBARDI, idem.
CARLO ZUCCHELLI, basso
GIUSEPPE MARINI, id.
ANGELO ALBA, compr.

Mimi e ballerini: CAROLINA MEINELL. — CHIARA REBAUDENGO. — GIUSEPPINA FRONTINI-TILLI. — ALESSANDRO RUSTINI. — LUIGI COSTA. — ODOARDO CHIOCCHIA. — MARCO MOGLIÈ. — GIOVANNI POGGIOLESI. — Con 16 primi ballerini di mezzo carattere.

Dirett. d'orch., NICCOLA DE GIOVANNI. — Scenografo, LORENZO SCARABELLOTTO. — Direttore d'orch. nei balli, FRANCESCO ROSSI. — Concertat. GUSTAVO TERZIANI. — Istrutt. dei cori, GIOV. DOLFI.

L'*Ines de Castro*, opera del concittadino di Giacomo Leopardi, nuova per Roma ([1]), quantunque eseguita con qualche taglio ed interpolazione, ebbe lieta accoglienza (15 rappresentazioni). Applauditissimi furono l'*introduzione* e il *duetto* per basso e tenore nel primo atto, il *terzetto* dell'atto secondo e la *preghiera* del tenore nel terzo. Delle altre opere quella che fu rappresentata con maggior sontuosità d'apparato, impegno degli artisti e soddisfazione del pubblico, fu il *Mosè*, andato in scena il 7 gennaio con i coniugi Zucchelli e il Basadonna.

Del Basadonna s'è già parlato ([2]). Il basso Zucchelli, cantante scarso di calore e di espressione, ma provvisto di una bella e potente voce, aveva riscosso applausi nei più grandi teatri, non solo d'Italia, ma anche di Londra e Parigi.

Il Marini, da non confondersi con Ignazio, basso dalla voce di straordinaria potenza, per cui il Verdi scrisse la parte del protagonista dell'*Attila*, fu buon cantante.

Della Schütz-Oldosi, ignota ai biografi, che tanto piacque in Italia, converrà dare qualche notizia. La prima volta che ella si espose al giudizio del pubblico italiano fu alla *Scala*, nel carnevale del 1831. Dopo fu chiamata a Genova (primavera 1832 e carnevale 1833), a

([1]) Era stata rappresentata la prima volta al *S. Carlo* di Napoli il 27 gennaio dell'anno precedente.

([2]) V. carnev. 1833 in questo stesso teatro.

Padova (agosto '33), alla *Pergola* di Firenze (ottobre '33), al *Regio* di Torino (carnevale '34), nuovamente a Genova (primav. '34), a Vienna (primav. '35), a Padova (est. '35), all'*Apollo* di Roma (carnev. '36), in Ancona (primav. '36), a Trieste (aut. 36), a Forlì (primav. '37). In questo tempo ricevette la nomina di « virtuosa di camera di di S. M. la duchessa di Parma ». Cantò poi all'*Apollo* di Roma per la seconda volta (carnevale '38), a Pisa (primavera '38), a Brescia (est. '38), al *Comunale* di Bologna (aut. '38). Ottenuto, nell'ottobre del '39, il titolo di « virtuosa di camera di S. M. Imp. e R. l'imper. d'Austria », si fece applaudire alla Fenice di Venezia nella *Solitaria delle Asturie*, che il Mercadante scrisse per lei (marzo 1840), e nella primavera alla Scala; a Mantova (carnev. '41), a Ferrara (primav. '41), e a Ravenna (carnev. '42). Il 14 aprile del 1842, chiamata da Ravenna a Bologna per prender parte ad un'accademia da darsi nel Casino il 20 dello stesso mese, cadde per via e si fratturò la gamba sinistra. Nel settembre di quest'anno se ne annunziò la guarigione, ma su le scene non si presentò se non dopo quattro anni, a Padova (maggio 1846), per abbandonar poi definitivamente il teatro. Aveva bella e potente voce, ma un'azione non sempre dignitosa e perfetta. Morì a Baden la sera del 21 sett. 1852.

I Puritani, quest'opera che a Parigi [1] aveva destato il più grande entusiasmo, e dal Rossini era stata giudicata « la più completa che il Bellini aveva fino allora composta », non furono subito compresi in Italia. A Roma (dal 6 febbr.) ebbero la stessa fredda accoglienza ricevuta a Genova, Venezia, Milano e Firenze, che li avevano uditi nel breve intervallo corso tra la loro prima rappresentazione nella capitale della Francia e questa riproduzione su le scene romane.

Vero è che qui, come anche altrove, la speculazione degli impresari aveva presentato al pubblico lo spartito belliniano molto diverso dall'originale, vale a dire con i cori, il finale dell'atto primo e quello del secondo (tranne il terzetto) del tutto cambiati.

« Male andarono i balli, e peggio di tutti il primo. *Gli Sterlizzi* — scriveva la *Rivista Teatrale* — « sterminati e distrutti da *Pietro il Grande*, subirono ora, e meritamente, la stessa sorte per parte del pubblico. Fin qui non ci fu dato che di veder cantare taluno senza occhi, talun altro senza le braccia; ora ci siamo dovuti convincere che possono porsi in scena anche dei balli senza le gambe. E se

[1] Prima rappresentazione 25 gennaio 1835.

qualche anno indietro potemmo apprendere nella *Vestale* di Viganò diretta dal coreografo Armellini, che i senatori romani usavano fin d'allora dei parrucconi a guisa di quella dei Dogi di Venezia e sul gusto di D. Magnifico, ora, grazie all' intelligenza del Villa, nel ballo presente, parimente di Viganò e trattato all' incirca come la *Vestale*, abbiamo imparato che *Pietro il Grande* usava barba romana, o meglio barba da zerbino moderno e capelli inanellati scendenti sulle spalle. Si unisca a tutto ciò una miseria indescrivibile di comparse e di vestiario, ed un'osservanza di costume modellato presso a poco con la barba del protagonista; vi si aggiunga una serie di fisonomie il di cui tipo non può trovarsi che nelle regioni visitate da Enrico Walton, e niuno più stupirà se i poveri *Sterlizzi* abbiano precipitato nella Nera ove soffocati dall'acqua e paralizzati dal gelo è forza rimasti siano inabissati ».

25 gennaio. — Il fagottista Gaetano Manganelli di Bologna, coadiuvato dai cantanti e dall'orchestra dell'*Apollo*, diede nella Sala dei Sabini un'accademia vocale e strumentale di cui ecco il programma:

Parte Prima.

1° Sinfonia del *Fidelio* del BEETHOVEN.

2° Cavatina della *Sonnambula* (BELLINI), eseg. dal MARINI (basso).

3° *Polonese* e *romanza*, concerto per fagotto, MANGANELLI.

4° Terzetto dell'*Anna Bolena* (DONIZ.), SCHÜTZ, BASADONNA e ZUCCHELLI.

Parte Seconda.

1° Duetto del *Don Giovanni* (MOZART), coniugi ZUCCHELLI.

2° Cavatina dell'*Anna Bolena* ridotta per fagotto, MANGANELLI.

3° Duetto nel *Gianni di Calais* (DONIZ.) BASADONNA e MARINI.

4° Aria *Il braccio mio conquise* del NICOLINI, SCHÜTZ.

Direttore d'orchestra NICCOLÒ DE GIOVANNI.

L'accademia riuscì splendidamente, ed il Manganelli meravigliò con la straordinaria perizia nel maneggio del suo istrumento.

15 dicembre. — Nel palazzo del duca Alessandro Torlonia proprietario dell'*Apollo*, fu data dal maestro Orsini un'accademia vocale

e strumentale, a cui presero parte anche i coristi di questo teatro. Trovo una relazione della splendida serata nella *Rivista Teatrale*. « La festa offriva una magnificenza reale, poichè il lusso, l'eleganza ed il buon gusto gareggiavano insieme.

Dal ponte S. Angelo cominciava ad essere illuminata la strada per comodo delle carrozze: l'esteriore, l'entrata ed il porticato del palazzo erano arricchiti di statue e di verdi festoni, che illuminati a giorno davano il più brillante effetto; di rimpetto alla grande sala due bande militari alternavano le più scelte melodie, un servizio militare a piedi ed a cavallo conservava l'ordine, e ne accresceva il decoro, cinque sale riccamente messe, ed illuminate a cera scorgevano alla Gran Sala Armonica, e quest'ultima sala conteneva 600 posti; ma essa non fu sufficiente a ricevere tutto il numero dei convitati, che ascendevano a 1000 in circa. Molti Eminentissimi Cardinali, i più distinti prelati, la Principessa di Danimarca, tutto il Corpo Diplomatico, la prima nobiltà di questa dominante, ed i più distinti forestieri componevano la più bella, variata e scelta società. Aprì l'acccademia la sinfonia del *Guglielmo Tell* e seguirono molti pezzi vocali e strumentali di cui riuscirono applauditissimi i seguenti: Il duetto dell'*Assedio di Corinto* (Kyntherland e Balzar); il finale del primo atto dei *Puritani*; un'aria scritta appositamente per la Kyntherland dal maestro Balfe a Londra, e il finale della *Norma* (Kyntherland e Antognini).

Presero parte all'accademia anche la Sig^a^ Bertrand e lo Statuti, nel canto, e il Cruciani, eseguendo un a solo per clarinetto. Dirigeva l'orchestra l'Angelini ».

1837.

Carnevale (Impr. P. Camuri). — Opere: *Belisario*, p. di S. Cammarano, m. di G. Donizetti. — *Otello*, p. del march. Berio, m. di G. Rossini. — *Beatrice di Tenda*, p. di F. Romani, m. di V. Bellini. — Balli: *Il ratto di Proserpina*. — *Sinovè*, ambedue di Ferdinando Gioia. — *Monsieur de Chalumeaux* (comico).

Attori.

Carolina Ungher, soprano
Elisa Beltrami, contr.
Sig.na Barozzi, sec. donna
Domenico Reina, tenore
Domenico Cosselli, basso
Margherita Polidori, Adelaide Gualdi, Filippo Valentini, Angelo Alba, Giovanni Cenni, compr.

Mimi e ballerini: Lauretta Sichera e Francesco Pintauro, con due altri primi ballerini, 9 per le parti e 14 di mezzo carattere.

Direttore d'orch., Alessandro Marziali, e per i balli Giovanni Campi. — Concertatore, Antonio Buzzi. — Istruttore dei cori, Giovanni Dolfi. — Scenografo Lorenzo Scarabellotto, veneziano.

Con la Ungher, il Cosselli e il Reina, insigni, e la Beltrami, giovane esordiente, ma dotata di una bella voce, si ebbe quest'anno uno spettacolo eccellente. I maggiori applausi toccarono alla Ungher, massime nella *Beatrice*, cantata da lei in maniera tutta particolare (1) e nell'*Otello*, dov'ella fu giudicata impareggiabile attrice (2).

Sempre eguali alla loro fama si mostrarono il Reina ed il Cosselli. Riguardo al Reina, tenore dalla voce non molto potente ma dall'arte squisita, ho a correggere due errori in cui è incorso il Fétis. Egli non iniziò la sua carriera nel 1828, perchè fin dal 1824 erasi già acquistato tanto nome, da esser chiamato come primo tenore alla *Pergola* di Firenze. Falso è pure ch'egli siasi ritirato dalle scene nel 1845, essendo morto (a Milano) il 13 luglio del 1843. Gli ultimi suoi teatri furono il *S. Carlo* di Napoli (carnev. 1841), il *Carlo Felice* di Genova (primav. 1841).

La sera del 20 dicembre 1837, a beneficio degli orfani lasciati dal colera, la *Filarmonica romana* eseguì alcuni pezzi del *Guglielmo Tell*. Quest'opera era già stata rappresentata interamente (per la prima volta in Roma) nella sala della stessa società il dicembre del 1835 (3).

1838.

Carnevale (Impr. P. Camuri). — Opere: *La foresta d'Irminsul* (4), p. di F. Romani, m. di V. Bellini. — *Mosè*, p. di L. Tottola,

(1) « Me la sono drammatizzata in grande » scriveva l'insigne cantatrice all'impresario Lanari « ed il *rondò* viene schiacciato dall'ultimo addio sulla scala, che fa piangere anche le banche! » (Jarro, *Memorie di un impresario fiorentino*. Firenze, Loescher, 1892, p. 69).

(2) « La Carolina Ungher è sempre Lei. Chi ha scritto male di lei, l'avrà intesa in qualche recita.... Ora nell'*Otello* intero e specialmente all'atto terzo ha sbalordito non solo il pubblico ma io (!!) stesso, e sai che sono un po' difficile farmi sbalordire in genere arte melodrammatica ». Così in una lettera da Roma al Lanari scriveva il grande artista Cosselli, compagno della Ungher su le scene del nostro teatro (Jarro, op. cit., p. 70).

(3) V. la prima parte di questa comunicazione, § VIII.

(4) *Norma*.

m. di G. Rossini. — *Roberto Devereux*, p. di S. Cammarano, m. di G. Donizetti. — *Elvira Walton* (1), p. di G. Pepoli, m. di V. Bellini. — Balli: *Oreste*, di Giovanni Fabbri. — *La caduta di Sulus.* — *I quattro caratteri* (comico). — *Oreste* . . . — *Luca e Lauretta.*

Attori.

Amalia Schütz-Oldosi, soprano	Carlo Porto } bassi
Amalia Agliati, id.	Galeotto Gherardi } bassi
Elvira Mayer-Botesi, id.	Filippo Saresoni } bassi
Giovanni Basadonna, ten.	Adelaide Gualdi } compr.
Antonio Zoli, id.	Giov. Boccaccio } compr.

Mimi e ballerini: Coniugi Maglietta. — Francesca Pezzoli. — Prospero Diani. Flora Fabbri. — Carlo Gagliani. — Carlo Guerpont. Con 16 baller. di mezzo carattere e 8 coppie di baller. di concerto. — Coreogr., Giovanni Fabbri. — Scenografo Giuseppe Badiali di Bologna.

Il *Mosè* con l'Agliati, soprano men che mediocre, e il Basadonna indisposto, si resse poche sere. Piacque invece grandemente *Roberto Devereux*, nuovo per Roma (2), andato in scena il 20 gennaio con la Schütz, il Basadonna, ristabilito, ed il valentissimo Porto; se ne diedero 24 rappresentazioni.

1839.

Carnevale. — Opere: *Marin Faliero*, p. di E. Bidera, m. di G. Donizetti. — *Medea* *, m. di Prospero Selli. — Balli: *Francesca da Rimini* del Serafini. — *Oreste* del Fabbri. — *Arsinoe, regina di Cassandria*, ballo tragico del Serafini. — *La donna di spirito*, balletto dello stesso coreografo.

Attori.

Eugenia Garcia, soprano	Domenico Cosselli, basso
Amalia Agliati, id.	Natale Costantini, id.
Domenico Reina, ten.	Pietro Guidotti } compr.
	Augusto Socci } compr.
	Carlo Cortesi } compr.

Mimi e ballerini: Coniugi Maglietta.

Direttore d'orchestra, Giuseppe Manetti. — Concertatori: Raffaele Mazzetti e Ant. Buzzi. — Istruttore dei cori, Giovanni Dolfi. — Scenografo, Giuseppe Badiali.

(1) *I Puritani*.

(2) Era stato rappresentato per la prima volta al *S. Carlo* di Napoli, l'ottobre dell'anno precedente.

1840.

Carnevale (Impr. V. Jacovacci). — Opere: *Furio Camillo* *, p. di J. Ferretti, m. di G. Pacini. — *L'assedio di Corinto*, p. di Balocchi e Soumet, m. di G. Rossini (¹). — *Anna Bolena*, p. di F. Romani, m. di G. Donizetti. — *Il bravo*, p. di G. Rossi, m. di S. Mercadante. — Balli: *Ines de Castro* e *Guglielmo Vallace* (*Guglielmo Tell*), composti e diretti dal Cortesi. — *I pazzi per progetto* (ballo comico). — *L'orso bianco e l'orso nero* (idem).

Attori.

Carolina Ungher, soprano « cantante di camera di S. M. l'Imp. d'Austria, e di S. A. R. il Granduca di Toscana ed Accademica Filarm. Romana ».
Carolina Dumont } contr.
Mequillet-Marini } contr.
Domenico Donzelli, tenore
Pietro Gasperini, sec. ten.
Castellani, id.

Natale Costantini, basso
Luciano Fornasari } altri bassi
Gaetano Coccetti } altri bassi
Valentini } compr.
Adelaide Gualdi } compr.

Mimi e ballerini: Carolina e Giacomo Rossi. — Coniugi Priora.
Direttore d'orch., Cesare Ferrarini. — Scenografo, Lorenzo Scarabellotto. — Macchin., Lorenzo Maderazzi.

Anche su l'esito di quest'altra nuova opera del Pacini (²) le memorie autobiografiche dell'autore non corrispondono esattamente con le notizie che ci pervengono da altra fonte. Così, mentre in quelle leggiamo che « alcuni pezzi produssero *moltissimo effetto* » (³), i giornali romani registrano un solenne fiasco e trovano questa musica « una sconsolante mediocrità ». Lo stesso autore della poesia lo conferma in una lettera al marchese N. N.: « Nessuno aveva fatto fiasco con me; e, se nello scorso anno ebbi sfortuna con Pacini, V. S. non sa che fui obbligato da Jacovacci... a trattar quell'antipatico (?!) argomento del

(¹) V. Primavera del 1830.
(²) Cfr. le notizie su l'esito del *Corsaro*, rappresentato per la prima volta in questo medesimo teatro nel carnevale del 1831.
(³) Pacini, op. cit., p. 94.

Furio Camillo..., ma che venne in un lungo articolo encomiato dal Checchetelli e prima e dopo la caduta dello stesso Pacini » [1].

Eccellente l'orchestra.

Primavera (Impr. V. JACOVACCI). — *Gemma di Vergy*, p. di E. BIDERA, m. di G. DONIZETTI. — *Roberto Devereux*, p. di S. CAMMARANO, m. di G. DONIZETTI. — *Rodolfo di Sterlinga* (*Guglielmo Tell*) [2], p. di CALLISTO BASSI, m. di G. ROSSINI. — *Beatrice di Tenda*, p. di F. ROMANI, m. di V. BELLINI. Con Ballo, composto dal coreografo SAMENGO.

Attori.

FANNY MARAY, prima donna
MEQUILLET, contr.
PASINI, LORENZO BIACCHI, DERANCOURT — ten.
PAOLO BARROILHET, ARATI, FERRETTI, FILIPPO SANSONI — bassi
ADELAIDE GUALDI, RAMONI, GASPERINI, VALENTINI — compr.

Primi ballerini: la BRUGNOLI e il PINTAURO.

Maestro concertatore, ANTONIO BUZZI. — Dirett. d'orch. EMILIO ANGELINI.

Il 22 aprile si aprì il teatro con la *Gemma*. La compagnia difettava di un buon tenore, giacchè tanto il Pasini, quanto il Biacchi, che gli si dovette sostituire, si dimostrarono assai mediocri; buoni erano la prima donna e il basso Barroilhet. Si presentava allora (un po' tardi, a dir vero) per la prima volta sulle pubbliche scene di Roma il *Guglielmo Tell*, uno dei più grandi capolavori di musica drammatica, già eseguito più volte nella propria sala dall'*Accademia Filarmonica* durante l'inverno 1835-36 [3]. Fu un vero disastro per l'impresa, la quale, per allestirlo come si conveniva, non lesinò sulle

[1] CAMETTI, op. cit., 232.

[2] Il libretto francese del *Guglielmo Tell* di Jouy, Byse era stato tradotto, per commissione del Lanari, da Callisto Bassi per essere eseguito nel teatro ducale di Lucca nel 1831 (prima rappresentazione in Italia). A quest'opera la censura di Milano aveva cambiato il titolo in quello dell'eroe scozzese *Guglielmo Vallace*; la censura di Roma credè bene di darle quello di *Rodolfo di Sterlinga*.

[3] V. CAMETTI, *Il Guglielmo Tell e le sue prime rappresentazioni in Italia* nella *Rivista musicale italiana*. Torino, vol. VI (1899), fasc. 3°, e il cap. VIII della prima parte del presente lavoro.

spese per l'orchestra, che fu accresciuta [1], per i cori, che furono aumentati sino a 52, per il vestiario e per gli scenari; ma non ebbe l'accortezza di scritturare in pari tempo una compagnia di prim'ordine. La Maray tendeva un po' a quel metodo « che fa consistere l'espressione nel caricar le tinte, nel gridare, nell'agitare il capo ed il corpo »; il Ferretti, che sostituiva il Barroilhet malato, possedeva voce potente ma poco pieghevole; e mancava di azione; il Derancourt, scelto espressamente per quest'opera, perchè con felice successo l'aveva più volte eseguita in francese fuori d'Italia, non andava a garbo al pubblico romano « per quelle smorzature senza gradazioni, quel passar tanto rapidamente a un piano tale, da non esser udito, quella sua azione esageratamente disinvolta ».

La prima sera la rappresentazione passò « fra gli urli, i fischi e le risate del pubblico; si salvò dal comune naufragio... una ballerina, la Brugnoli, nel passo a due dell'opera ». Nelle sere successive « cantanti, coristi, ballerini, suonatori formavano il più delle volte il quadruplo dell'udienza », e il teatro si dovette chiudere per alcuni giorni. Lo Jacovacci vi rimise più di 10,000 scudi.

1841.

Carnevale (Impr. V. Jacovacci). — Opere: *Marin Faliero*, p. di E. Bidera, m. di G. Donizetti. — *Il nuovo Mosè*, p. di Balocchi e Jony, m. di G. Rossini. — *Adelia* *, p. di F. Romani e Girolamo Maria Marini, m. di G. Donizetti. — Balli: *Pelagio*, *Gengiskan*, ambedue composti e diretti da G. Villa. — *Le due fate*, *L'orfanella di Ginevra.*

Attori.

Giuseppina Strepponi, pr. donna	Lorenzo Salvi, tenore
Giuseppina Brambilla, idem	Camillo Giuliani, id.
Benedetta Colleoni, id.	Ignazio Marini, basso
	Angelo Alba } altri bassi
	Giovanni Placidi } altri bassi

Mimi e ballerini: Ester Ravina. — Carolina Galletti. — Gesualda Montani. — Domenico Ronzani. — Lodovico Montani. — Gio. Batta Grillo. — Francesco Ramaccini. — Carlo Guerpont.

Più otto coppie di ballerini di mezzo carattere e altre otto di concerto. — Concertatore, Antonio Buzzi. — Dirett. d'orch., Emilio Angelini. — Scenografo, Gaetano Roversi.

[1] L'andante della *Sinfonia* richiede 5 violoncelli; qui si aggiunsero ai 3, che si erano scritturati per le altre opere, 2 viole.

Le prime rappresentazioni del *Faliero* non attrassero molto concorso di spettatori; la Colleoni, chiamata dal *Valle* a sostituire la Strepponi, malata di rosolia, non corrispose all'aspettazione. Meglio riuscirono le successive, quando, ristabilitasi un poco la Strepponi, si potè avere un terzetto insuperabile col Salvi e col Marini. Anche la presenza dell'autore contribuì a render migliori le decorazioni e a curare maggiormente la direzione e la concertazione dell'opera. Abbastanza bene andò il nuovo *Mosè*. Ma l'attrattiva maggiore della stagione fu l'esecuzione dell'opera scritta appositamente dal Donizetti per queste scene. Il libretto dell'*Adelia* era il medesimo che il Romani aveva scritto per il maestro Coccia sotto il titolo *La figlia dell'Arciere* (1) coll'aggiunta di un terzo atto dato a comporre a Girolamo Maria Marini.

Il Marini, recanatese, professore di belle lettere, da lungo tempo dimorante in Roma, non era un cattivo librettista, ma non sodisfece a tutta prima il Donizetti, avvezzo a trattare con poeti più esperti dell'effetto scenico, e dovette riformare il suo lavoro secondo le intenzioni del maestro (2). Una malattia della Strepponi ritardò l'andata in scena di quest'opera, attesa con grande aspettazione, per la cresciuta fama del maestro, il quale aveva due mesi innanzi ottenuto un immenso successo con la *Favorita* all'*Accademia di musica* di Parigi.

L'esecuzione fu affidata alla Strepponi, alla Baroni, al Salvi, al Marini, al Valentini, al Gasperini e al Fossi. *La Rivista* riferisce che alla prima rappresentazione un'affluenza di spettatori simile non si ricordava da gran tempo. « Buon numero di persone, benchè munite di biglietto, erano tuttavia fuori di Sala a spettacolo incominciato, reclamando l'ingresso. Questa folla tumultuante irruppe alla fine, arrecando il disordine nell'udienza, lo smarrimento nei cantanti, che, ignari di ciò che accadeva, temevano qualche disastro. La Strepponi tremante e paralizzata (!) lasciò di cantare; l'orchestra soffermossi, lo spettacolo venne per qualche tempo sospeso. In mezzo a tanto trambusto la musica non venne intesa nè apprezzata ».

Ma nè anche le sere successive la musica di quest'opera piacque,

(1) Rappresentato per la prima volta al *S. Carlo* di Napoli nel 1834.

(2) « Ricevo in tal momento » scriveva da Parigi il Donizetti al cognato Antonio Vasselli: « la tua coll'atto terzo del Marini. Dio l'abbia in gloria, acci.... che versi, che effetto scenico! Non ti dico nemmeno quali saranno i cangiamenti, attesochè perderei tutta la lettera a spiegarteli. Quando spedirò la musica, vedrai, ed agirai e dirai: torto non hai ». *Lettere inedite di G. Donizetti* con note di F. Marchetti e A. Parisotti, ecc. Roma, 1892, lettera IX.

sebbene il direttore del succitato giornale giudicasse il finale del primo atto, il duetto fra soprano e tenore, il terzetto tra soprano, tenore e basso, e l'aria del tenore « creazioni degne della celebrità di Donizetti ».

1842.

Carnevale (Impr. V. JACOVACCI). — Opere: *Elisa da Fosco* [1], p. di F. ROMANI, m. di V. BELLINI. — *Lucia di Lammermoor*, p. di S. CAMMARANO, m. di G. DONIZETTI. — *Saffo*, p. di S. CAMMARANO, m. di G. PACINI. — Balli: *Gusmano d'Almeyda* *. — *Sofia di Moscovia* *, ambedue composti e diretti da ANTONIO MORTICINI. — *Lo sbarco d'un Ourang-Outang* (comico). — *L'ultimo giorno di carnevale* (comico).

Attori.

FANNY MARAY, soprano	CESARE BADIALI, basso
DIONILLA SANTOLINI, contr.	ADELAIDE RAMACCINI, GASPERINI e FOSSI } compr.
ANTONIO POGGI, ten.	

Direttore d'orchestra, FILIPPO FIORAVANTI. — Concertatore, FILIPPO BORNIA.

La *Lucrezia Borgia*, rappresentata per la prima volta in Roma, sotto il titolo *Elisa da Fosco*, non fu subito compresa e non ottenne l'accoglienza che si meritava. La stampa romana biasimava il libretto « pieno di morti atroci e di avvelenamenti », e rilevò nella musica, insieme con alcune bellezze, molte reminiscenze. Grande entusiasmo destò invece la *Lucia* fin dalla prima sera (8 gennaio); basti dire che per la seconda rappresentazione « già dalle 9 del mattino non vi erano più biglietti disponibili ». Nota il *Tiberino* che era quella la prima volta che i Romani sentivano quest'opera tal quale fu scritta dal compositore, perchè, quando fu eseguita all'Argentina, nella primavera del 1838, la Strepponi sostituiva alla cavatina e all'aria quelle della *Fausta* dello stesso maestro. Gli attori fecero tutti del loro meglio per mettere in rilievo le bellezze del capolavoro donizettiano. L'*a solo* per arpa, che precede la cavatina di *Lucia*, fu ridotto per flauto ed eseguito magistralmente dal romano Nicoletti.

Con la *Lucia* si terminò la stagione l'8 febbraio.

[1] Titolo dato dalla censura pontificia alla *Lucrezia Borgia*.

1843.

Carnevale (Impr. V. Jacovacci). — Opere: *Elvira Walton* [1], p. di G. Pepoli, m. di V. Bellini. — *Lucia di Lammermoor*, p. di S. Cammarano, m. di G. Donizetti. — *Nabuccodonosor*, p. di Temistocle Solera, m. di G. Verdi. — *Eustorgia da Romano* [2], p. di F. Romani, m. di G. Donizetti. — Balli: *Caterina Howard*. — *Otello*, ambedue del Ronzani. — *Il coscritto* (comico). — *La Silfide* (comico). Coreografo Domenico Ronzani.

Attori.

Clara Novello, soprano.	Pietro Balzar } bassi.
Rosa Olivieri, id.	Felice Varese } bassi.
Zelinda Sbriscia, contr.	Adelaide Gualdi } compr.
Napoleone Moriani, ten.	Pietro Gasperini } compr.

Direttore d'orchestra, Filippo Fioravanti. — Concertatore Luigi Orsini. — Istruttore dei cori, il Dolfi.
Mimi e ballerini: Sig.e Ravina, Fabbri e Baratti. Il Ronzani e il Bretin.

Per i critici romani, fino al 1842, *I Puritani* « non potevano reggere al paragone della *Beatrice* e de' *Capuleti* »!, sebbene fosse « una composizione non scevra di pregi ». È dunque naturale, che, quantunque eseguita da cantanti di tanto valore, non fosse apprezzata giustamente. La Novello, dopo le prime sere, sostituì alla polacca « *Son vergin vezzosa* » l'allegro di una cavatina dell'*Ugo conte di Parigi*, e la stampa applaudì entusiasticamente. Il *Nabucco*, nuovo per Roma, quantunque non avesse per interprete la insigne Novello ma la Olivieri, fu grandemente applaudito.

Autunno (Impr. Alessandro Lanari). — Opere: *Elisa da Fosco* [3], p. di F. Romani, m. di G. Donizetti. — *Virginia*, p. del Bancalari, m. di Alessandro Nini. — *La foresta d'Irminsul* (*Norma*), p. di F. Romani, m. di V. Bellini. — *Maria de Rudenz*, m. di G. Donizetti. — *Mosè*, d. di L. Mottola m. di G. Rossini. — *Marin Faliero*, p. di E. Bidera, m. di G. Do-

(1) Altro titolo imposto dalla censura ai *Puritani*.

(2) Altro titolo imposto dalla censura alla *Lucrezia Borgia*. Vedi carnevale 1842.

(3) *Lucrezia Borgia*.

NIZETTI. — Balli: *Il pescatore napolitano.* — *La fata innamorata*, composti e diretti da ENRICO MATHIEU.

Attori.

MARIANNA BARBIERI-NINI, soprano.	GIACOMO ROPPA, tenore.
TERESA BRAMBILLA, idem.	ANDREA CASTETLANI, id.
ZELINDA SBRISCIA, contr.	SEBASTIANO RONCONI } bassi.
ANGELINA CIGNOZZI, comprim.	CARLO PORTO } bassi.
AMALIA PATRIOSSI, sec. donna.	DAL RICCIO } bassi.

Direttore d'orchestra, GIOVANNI NOSTINI. — Concertatore, PIETRO ROMANI. — Scenografo, PIETRO VENIER.

Primi ballerini e mimi: ROSINA GUSMAN. — ENRICO MATHIEU. — ADELAIDE SAROCCHI. — CRISTIANO CARDINER.

Orchestra composta di 50 professori; 40 coristi; banda di 20 sonàtori sul palco scenico.

« Giammai » scriveva il direttore della *Rivista* — « giammai (almeno che io mi ricordi) stagione alcuna di autunno ci offrì un sì ricco ed imponente apparato di teatrali spettacoli, giammai (nemmeno in carnevale) si videro le vie della citta nostra ingombre di un così forte numero di compositori, direttori, cantanti, comici, ballerini, corifei, istrumentisti, pittori, sarti, macchinisti, mamme, parenti, avvisatori.

« Ai drammatici del Lipparini, che lasceranno il 15 corrente l'Arena diurna, succederanno immediatamente gli esercizi equestri del Guillaume; al teatro Alibert ed a quello del Valle una stessa impresa darà promiscuamente fra giorni uno splendido corso di rappresentazioni musicali e danzanti; al Metastasio comparvero già i bravi attori del Mascherpa, ed all'Apollo l'*Elisa da Fosco* del Donizetti ed *Il pescatore napolitano*, ballo fantastico del Mathieu, ad onta di un caldo canicolare, han convocato fin dalla sera del 2 settembre un affollato e numeroso uditorio ».

Il Lanari diede a queste scene uno di quegli spettacoli sontuosi, che, dopo la morte del Barbaia, egli solo in Italia era capace di allestire. Così quell'*Elisa da Fosco*, che per due stagioni in questo medesimo teatro era stata rappresentata in mezzo alla generale indifferenza, questa volta entusiasmò. Lo stesso avvenne alla *Maria di Rudenz*. « Una sola è l'opinione del pubblico » — scriveva la medesima *Rivista* — « rispetto allo spettacolo dell'Apollo. Maestri, dilettanti, orecchianti e musicisti, buongustai e intelligenti, tutti concordemente sostengono che un così bell'insieme, un'esecuzione così precisa ed

accurata non eransi da lungo tempo avute nella stagione di autunno ». La *Virginia* del m.° Nini, andata in scena la sera del 19 settembre « checchè se ne sia detto e pensato a Genova ed a Livorno, meno pochi brani, venne giudicata un lavoro mediocrissimo e privo d'ispirazione. Gli esecutori ebbero tutti, più o meno, plausi e chiamate ».

L'11 novembre lo spettacolo si trasferì all'Argentina per tutto il tempo del così detto *appaltino*.

1844.

Carnevale (Impr. ALESSANDRO LANARI). — Opere: *Beatrice di Tenda*, p. di F. ROMANI, m. di V. BELLINI. — *Nabuccodonosor*, p. di T. SOLERA, m. di G. VERDI. — *I Lombardi alla prima crociata*, p. di T. SOLERA, m. di G. VERDI. — Balli: *Ippolito dei Buondelmonti* — *Gentile da Magliano* — *La rosa magica* (balletto). — *La giovane militare* (idem).

Attori.

ERMINIA POGGI-FREZZOLINI, sopr.
LUIGIA SCHIERONI-NULLI, id.
ROSA OLIVIERI, sec. donna.
ANTONIO POGGI, ten.
VERGANI, id.

PIETRO BALZAR, basso.
CESARE BADIALI, idem.
BALDASSARE MIRRI, CESARE MORELLI, LUIGI FOSSI, VINCENZA MARCHESI — comprim.

Prima ballerina, CAROLINA GALLETTI. — Coreogr., LUIGI ASTOLFI.

I *Lombardi*, nuovi per Roma, andarono in scena il 3 febbraio, e si ripeterono per 14 sere consecutive in mezzo al generale entusiasmo. Con essi la stagione si chiuse il 20 febbraio. Esecutori furono: La Frezzolini, la Marchesi, il Poggi, il Balzar, il Vergani, il Mirri, il Morelli e il Fossi.

1845.

Carnevale (Impr. V. JACOVACCI). — Opere: *Il reggente*, p. di SALVATORE CAMMARANO, m. di S. MERCADANTE. — *Virginia**, p. di CAMILLO GIULIANI, m. di NICCOLA VACCAI. — Balli: *Alma figlia del fuoco.* — *La vincita al lotto.* — *La vendetta d'amore.* — *La festa in maschera.*

Attori.

OTTAVIA MALVANI, soprano	EUGENIO MUSICH, tenore
ROBERTO OLIVIERI, id.	EUGENIO CONCORDIA, sec. ten.
MATILDE CORI, id.	PROSPERO DERIVIS, CARLO BARTOLUCCI } bassi
TERESA CRESCI, sec. donna	CESARE MORELLI, ATANASIO POZZOLINI, LUIGI FOSSI } compr.

Concertatore, DOMENICO CONCORDIA. — Direttore d'orch., EMILIO ANGELINI. — Scenogr. FRANCESCO BARTOLOTTI e CESARE GANDOLFI.

Mimi e ballerini: FANNY CERRITO. — SEGARELLI. — SAINT-LÉON. — Coreografo, FILIPPO IZZO.

Le opere del Mercadante, se si eccettua *La vestale*, non hanno avuto mai fortuna su le scene romane. Anche questo *Reggente* fu giudicato « come la maggior parte delle opere dello stesso maestro, soltanto un lavoro dotto, scientifico, elaborato. I conoscitori, i maestri vi trovano dei pregi; la massa degli spettatori, che non vi rinviene nulla di dilettevole, la giudica, qual'è in realtà, uno spartito piuttosto noioso ».

Felice successo ottenne invece l'opera del Vaccai, scritta espressamente per queste scene.

Il Tosi della *Rivista*, dopo aver enumerati i pezzi più applauditi e dichiarato il finale del secondo atto come il migliore di tutto lo spartito, conclude che « in generale la musica della *Virginia* aggiunse una nuova corona alle tante altre dall'egregio maestro acquistate ». Riferisco qui la lettera con la quale il chiaro compositore dà notizia alla consorte della prima rappresentazione di quest'opera:

« Ho il contento di annunziarti lo strepitoso successo della mia opera che fu prodotta ier sera. Fu applaudita dal principio alla fine e fui chiamato sulla scena più di 20 volte durante l'opera e dopo. Cominciò dal primo coro ed in tutta la introduzione che lo segue che è l'aria del tenore: fui chiamato due volte dopo l'adagio ed egualmente alla fine del pezzo. Così nella gran marcia a due bande dopo l'adagio del basso ed in fine del finale, che è il seguito del pezzo istesso, terminando in un gran duetto col coro.

« Al secondo atto fu ugualmente nel duetto fra le due donne e tenore, al finale poi fu tale strepito che credevo diventassero matti; l'adagio particolarmente fece urlare: ebbi diverse chiamate e si voleva la replica. Il terzo atto di pezzi importanti non ha che un duetto ed un finale e fui chiamato fuori anche in questi pezzi.

« Il basso dicono che non si riconosce più, ebbe applausi e chiamate anch'egli. Un tale successo io non aspettavo, tanto più che se alle prove piaceva la musica, non erano soddisfatti dell'esecuzione dei cantanti: l'orchestra mi ha servito a meraviglia ed anche i cori. Si può dire che non si è fatto prova generale, perchè si doveva andare questa sera ed ho avuto due conferenze, in presenza del governatore nel suo palco, coll'impresario il quale voleva a tutta forza andare in scena ieri sera: ed io non acconsentii che a condizione sull'esito della prova del lunedì, e siccome vidi che anche con un'altra prova sarebbe stato lo stesso, non ho voluto annoiare l'orchestra e stancare i cantanti.....

« È venuta dopo l'opera la banda sulla piazza di Sant'Andrea della Valle, ove rispondono le mie finestre, a farmi l'evviva: ma questi si sa perchè vengono » (1).

1846.

Carnevale (Impr. V. JACOVACCI). — Opere: *Ernani*, p. di FR. M.a PIAVE, m. di G. VERDI. — *Lucia di Lammermoor*, p. di S. CAMMARANO, m. di G. DONIZETTI. — *Elisa da Fosco (Lucrezia Borgia)*, p. di F. ROMANI, m. di G. DONIZETTI. — Balli: *Il corsaro*. — *Virginia*. — *La caccia di Diana*, tutti del GALZERANI.

Attori.

TERESA DE GIULI-BORSI, soprano
ROSA OLIVIERI, idem
NICCOLA IWANOFF, ten.
FILIPPO COLINI, baritono
ANTONIO ZANCHI, basso
ELISA RICCI, ATANASIO POZZOLINI, LAURA TOVERI, BALDASS. MIRRI, VINCENZA MARCHESI, ecc., compr.

Mimi e ballerini: FANNY ELLSLER. — MARIA TAGLIONI. — GIOVANNA KING. — FRANCESCO PEREGO. — DOMENICO RONZANI. — GAETANO MURATORI. — Coristi 32. — Coreografo, DOMENICO RONZANI. — Concertatore, EUGENIO TERZIANI. — Direttore d'orch. EMILIO ANGELINI. — Istruttore dei cori, LUIGI DOLFI. — Scenografo, PIETRO VENIER.

L'esecuzione dell'*Ernani*, specie nei pezzi d'insieme, parve inferiore alle altre che si erano intese al *Valle* e all'*Argentina*; neanche le rappresentazioni delle altre due opere, troppo note al pubblico, riuscirono a richiamare in teatro un affollato uditorio.

(1) *Vita di N. Vaccai scritta dal figlio Giulio*. Bologna, Zanichelli, 1882, pp. 217-219.

L'attrattiva maggiore della stagione fu il ballo; i maggiori e più caldi applausi toccarono all'Ellsler e alla Taglioni. All'una e all'altra di queste famose ballerine la *Rivista* prodiga entusiastiche lodi. « Prima di veder questa distinta attrice (la Ellsler), noi credevamo che il linguaggio dei gesti e dei movimenti non potesse adeguatamente esprimere tutte le gradazioni del pensiero e i moti del cuore. La Ellsler ci ha convinti come per lei tutte le bellezze della favella possono esprimersi coll'artificio dei gesti e delle mosse, che la nobiltà della fisonomia (sviluppata da lei in modo eminente) può quasi servire d'interprete, invece della parola, allo spirito, al sentimento ». E della Taglioni ammira « la nobiltà del portamento, la leggerezza e la compostezza della danza ».

1847.

Carnevale. — Opere: *Il conte di Chalais* (1), p. di S. Cammarano, m. di G. Donizetti. — *I due Foscari*, p. di F. M. Piave, m. di G. Verdi. — *Gusmano di Medina* *, m. di A. Buzzi, p. di Filippo Meucci. — Balli: *Il pescatore di Brindisi.* — *L'Isolano.* — *La Peri*, tutti del Cortesi.

Attori.

Anna De La Grange, soprano	Felice Varese, basso
Antonio Montenegro, idem	Vincenza Marchesi, Baldassare Mirri, Carlo Mariani, Atanasio Pozzolini, Rosina Frassi, Ottavio Bartolini, ecc., compr.
Giacomo Roppa, ten.	

Ballerini e mimi: Carlotta Grisi (per 12 rappres.). — Carolina Filippini. — Donato Mazzei. — Amalia Fasciotti. — Antonio Ramaccini. — Coristi 30. — Concertatore, Eug. Terziani. — Direttore d'orch. Emilio Angelini. — Scenografo, Pietro Venier. — Coreografo Antonio Cortesi.

Scarsissimo concorso alle rappresentazioni dell'opera del Donizetti, giudicata, e non a torto, dalla stampa romana « uno dei parti più meschini di quel fervidissimo ingegno », e a quelle della nuova del Buzzi, la quale rimase in scena le sole quattro sere di rito. La stessa *Rivista*, naturalmente assai ben disposta verso il concittadino, autore della *Bianca*

(1) Questo nome assunse qui e in altri luoghi la *Maria de Rohan*, rappresentata per la prima volta al teatro di *Porta Carinzia* in Vienna il 5 giugno del '43.

Cappello e del *Saul*, dovette rilevare in questo spartito « il difetto di originalità, di gusto e di felici ispirazioni ». Il teatro non si ripopolò, se non quando fu dato principio alle rappresentazioni dei *Due Foscari*, che si ripeterono per 25 sere applauditissimi. L'interpretavano la De La Grange, il Roppa ed il Varese. Anna De La Grange, francese di nascita, ma italiana per educazione artistica, non aveva allora che 22 anni, e tuttavia era già salita in gran fama; leggiadra e dignitosa della persona, ai rari pregi della voce univa un ottimo metodo di canto.

Estate. — Il 16 luglio, per solennizzare l'anniversario dell'amnistia, in questo teatro, concesso e « illuminato a cera » gratuitamente dal proprietario don Alessandro Torlonia, fu eseguita una Cantata del noto patriotta santopolese Filippo Meucci, messa in musica dal maestro Buzzi, più volte menzionato in questo lavoro.

« L'Accademia, — scrive la *Rivista* — presieduta dal sig. Duca D. Marino Torlonia, aveva a direttore d'orchestra e primo violino l'esperto cav. Emilio Angelini; suonavano le arpe le signore Marianna De Rocchis-Creti, Emilia Ranucci, Amalia Tadolini, Mariannina Suscipi. Le parti principali erano affidate alle dilettanti di canto signore Emilia Brasini, Clotilde Peccia, Michelina Rossi soprani, signora Teresa Sirani-Rosati contralto, ai signori Carlo Balestra e Luigi Caserini, al basso signor Achille Rossi. Circa 150 altri dilettanti di ambo i sessi eseguivano le parti dei cori. L'Accademia divisa in tre parti componevasi de' seguenti pezzi:

« *Parte prima.* — Quadro 1°: Coro d'Angeli e visione del Prigioniero - Achille Rossi e coro. — Quadro 2°: La Fidanzata e il Prigioniero - Erminia Brasini e Luigi Caserini.

« *Parte seconda.* — Quadro 1°: Il ritorno dei proscritti - Gran coro d'uomini. — Quadro 2°: Il saluto del Proscritto - Luigi Caserini. — Quadro 3°: Preghiera e Giuramento - Erminia Brasini, Teresa Rosati, Clotilde Peccia, Carlo Balestra, Achille Rosati e cori.

« *Parte terza.* — Quadro 1°: La sera - Gran coro d'uomini e donne. — Quadro 2°: La povera cieca - Teresa Sirani-Rosati. — Quadro 3°: L'augurio a Roma - Carlo Balestra. — Quadro 4°: Il Popolo - Clotilde Peccia, Teresa Rosati, Michelina Rossi, Carlo Balestra, Achille Rossi ».

Componevano l'orchestra un centinaio di sonatori. L'incasso fu erogato a beneficio degli asili infantili della città.

1848.

Carnevale. — Opere: *Attila*, p. di T. Solera, m. di G. Verdi. — *Nabuccodonosor*, p. e m. dei precedenti. — *I Masnadieri*, p. di Andrea Maffei, m. di G. Verdi. — *I Lombardi alla prima crociata*, p. di T. Solera, m. di G. Verdi. — Balli: *Il conte Pini* del Samengo, riprodotto dal Coppini. — *Renato d'Arles*, del Coppini. — *Tizzo di Malaspina*, del Coppini.

Attori.

Enrichetta Nissen, soprano	Giovanni Mitrovich	bassi
Augusta Albertini, id.	Cesare Badiali	
Niccola Iwanoff, ten.	Pietro Sottovia	
Antonio Superchi, barit.	Baldassare Mirri	
	Atanasio Pozzolini	compr.
	Virginia Marchesi	
	Elisa Puccini, ecc.	

Coreografo e primo mimo, Antonio Coppini.

Mimi e ballerini: Rosa Gusman. — Francesco Penca. — Raffaele Santolicante.

Concertatore, Eugenio Terziani. — Dirett. d'orch., E. Angelini. — Scenografo, Pietro Venier.

« I soli pezzi dell'*Attila*, scampati nell'universale naufragio, furono la cavatina della Nissen, discretamente applaudita, quella d'Iwanoff, eseguita con rara squisitezza di canto, il duetto fra i due attori suddetti e la romanza d'Iwanoff nell'atto 3°, che entusiasmò il pubblico e fruttò all'egregio cantore ripetute chiamate al proscenio..... Nel resto, Unni, Gepidi, Ostrogoti, Eruli, Turingi, Daci, Re, Sacerdotesse, Druidi, Soldati e Popolo, fecero quanto era in loro potere perchè l'*Attila* fosse il più terribile flagello delle nostre povere orecchie ». Molto meglio andarono le rappresentazioni del *Nabucco*.

All'annunzio delle concessioni del re di Napoli, annunzio giunto in Roma il 30 gennaio, i Romani vollero che la sera successiva il maggior loro teatro, in segno d'esultanza, fosse « illuminato a cera ». L'*Apollo* quella sera (si rappresentava il *Nabucco*) era popolato in gran parte di « Civici d'ogni grado, vestiti del loro uniforme ». S'inneggiò a Pio IX, alle due Sicilie, all'Italia. « Le signore, che facevan di sè bella mostra nelle eleganti logge, posti fuori dei davanzali i loro bianchi

fazzoletti, annodandoli l'un l'altro con quelli delle loro vicine, formavano di essi una catena, simbolo della fratellevole unione che tutti insieme ci lega ».

Dopo il ballo, fu eseguito l'inno a Pio IX, scritto dallo Sterbini e musicato dal maestro Magazzari; alle voci dei coristi si unirono quelle dell'intero uditorio (1).

I *Masnadieri* ebbero un'ottima accoglienza. Ormai il pubblico romano non faceva buon viso che alla musica verdiana. In quest'opera *La Rivista* rinvenne « più che altrove abbondanza di belle e delicate melodie, vaghi ed affettuosi motivi cantabili. In questo spartito v'ha meno brio, meno vivacità che nell'*Ernani*, ma vi si trova invece maggior profondità, verità maggiore ».

La sera del 4 marzo si cantò un nuovo inno del Meucci, musicato dallo stesso Magazzari.

I Lombardi, dopo due sole rappresentazioni cedettero il luogo (per colpa principale del Mitrovich « indefesso stonatore » e della Nissen) ai *Masnadieri* coi quali si diede termine alla stagione.

La sera del 12 marzo il flautista siciliano Krahamp diede un'accademia vocale e strumentale, alla quale presero parte molti cantanti dell'opera. Il basso Badiali, nell'ultimo finale dell'*Ernani*, cambiò, secondo l'uso da circa un anno invalso, le parole « O sommo Carlo » in quelle « O sommo Pio », (variante adottata da tutti i bassi, finchè le speranze riposte dai liberali nel Mastai non furono deluse), suscitando gli applausi entusiastici del pubblico (2).

(1) Cfr. *Valle*, carnevale 1848.
(2) V. *Argentina*, autunno 1847.

XVIII.

ALCUNI CODICI MANOSCRITTI DI MUSICA DEL SECOLO XVI
POSSEDUTI DALLA BIBLIOTECA NAZIONALE DI TORINO.

Comunicazione del prof. Luigi Alberto Villanis
(con tavole di musica).

Da tempo le mie ricerche si sono rivolte sopra un fondo scelto
i mss. musicali posseduti dalla Biblioteca Nazionale di Torino, di
ıi in occasione della Mostra Nazionale del 1898 la Biblioteca stessa
ubblicava apposito catalogo illustrato [1]: e sopra alcune opere ora
ıtrattengo gli egregi congressisti, sembrandomi non inutile lumeg-
iarne la struttura generale ed il contenuto.

Una circostanza, fra le altre, può rendere interessante la notizia
ı questi cimelii, non ancor divulgati: ed essa si fonda sulla loro
rovenienza, che ci permette di risalire ai periodi scorsi della Casa
:a regnante.

Molte fra queste carte contengono dediche a principi e princi-
esse di Savoia: e ciò si connette con la loro provenienza, poichè Vit-
ırio Amedeo II, come ebbe fatto costrurre nel 1720 il nuovo palazzo
ella Università in Torino, volle anche fondarvi una pubblica biblio-
:ca: al quale scopo aggiunse ai libri preesistenti anche quelli della
breria privata di Casa Savoia. Così avvenne che le opere ora da noi
ıssedute riuscissero in certo qual modo, per dirla con i compilatori
el Catalogo, « a fornire nuovi e preziosi elementi per la storia della
ıltura e della vita privata della Corte di Torino, particolarmente nei
ıcoli XVI e XVII »: al qual fine mira ancora la pubblicazione da
ıe fatta sul ms. del Langner, di cui fra breve terremo parola. In tali

(1) *Manoscritti e Libri a Stampa musicati, esposti dalla Biblioteca Na-
onale di Torino.* (Esposizione Nazionale di Torino, 1898. Firenze, France-
·hini 1898).

ricerche limiterò il mio sguardo a tre codici, scelti fra opere del cinquecento, e forse più interessanti per il contenuto. Il primo, dedicato a Carlo Emanuele I, rappresenta l'opera d'un compositore sconosciuto, e dall'autore di questa Memoria già venne altrove illustrato [1]. Il secondo comprende buon numero di composizioni, fra cui alcuni saggi meritano di esser recati a notizia dei congressisti. Il terzo poi si riferisce al regno di Emanuele Filiberto, e spiccatamente dai precedenti si distingue per la semplicità di notazione e di contenuto, su cui ci intratterremo.

Nell'opera di trascrizione, per quanto le esigenze tipografiche lo concedono, unisco la riproduzione fototipica dei manoscritti a fine di rendere più agevole il controllo. Aggiungo inoltre le notizie relative alla musica proporzionale del periodo nostro, raccogliendole, insieme coi cenni bibliografici, nelle note che accompagnano lo studio sul Langner, da cui prenderemo le mosse.

I.

Codice del Langner.

Questo piccolo codice cartaceo si trova nella classificazione Arte (q e sotto la categoria *Arte musicale* (q^m^): ed il Catalogo già citato l rubrica al n. 8 della parte prima con questo cenno:

« Languer M. A., *Gratulatorium* « *pro foelici gubernatione* » dedicatum Sereniss. et Illustriss. Domino D. Carolo Emanueli, Duc de Sauoia, Principi de Piemonte etc. Autore M. A. Languer (?) Todesco. Cod. cart. del sec. XVI, di carte 29 (mm. 130 × 195); rilegato in pelle nera del tempo (q^m^ VI, 93).

« Questo mottetto a 4 voci composto per l'esaltazione al Ducatc di Carlo Emanuele I (1580), è certamente autografo dell'ignoto com positore tedesco Languer o Langner ».

Apertolo, ci si trova dinnanzi ad un puro modello di quella not zione proporzionale che parve ad alcuni il più bizzarro « trompe l'œi' inventato dallo spirito di medioevo, ed in cui tuttavia si conservarc le opere de' maggiori artisti corali. Onde mi parve non inutile

(1) L. A. Villanis, *Un compositore ignoto alla Corte dei Duchi di Sa* (Da un manoscritto della Bibliotoca Nazionale di Torino). *Rivista musical liana* del Bocca, Torino, 1903, fascicolo di gennaio.

durne il contenuto, riuscendo sempre cara la voce di tempi passati, e particolarmente gradita quella di un contemporaneo del Palestrina.

L'autenticità dell'epoca, cui il codice è fatto risalire, viene meglio assicurata sia dall'esame paleografico della scrittura e delle carte, sia dal contenuto, sia ancora dalla provenienza diretta di questo piccolo manoscritto. Infatti, secondo già ricordai, è noto che Vittorio Amedeo II, come ebbe fatto costrurre nel 1720 il nuovo locale della presente Università, pensò ancora di fondarvi una Biblioteca aperta all'uso del pubblico: ed a tal fine unì il materiale librario della privata raccolta Savoina a quello che la biblioteca universitaria già possedeva. Così avvenne che il nucleo della libreria ducale passasse nel patrimonio di quella, che doveva divenire Biblioteca Nazionale: ed il *Gratulatorium* dedicato ad uno tra i maggiori principi di Casa Savoia si trovasse immobilizzato fra i nostri scaffali.

Il carattere di quest'opera, scritta a 4 voci in un sistema di notazione che nel volgere dei tempi venne scordato, concorse a facilitarne la conservazione: poichè è così felice lo stato attuale d'integrità nel manoscritto, da far supporre un uso assai limitato. I fogli estremi, immediatamente successivi alla fodera in pelle nera, recano segni profondi di macchie dovute al tempo: sono quasi i suggelli sinceri di età scorse. L'interno invece è perfettamente conservato, il bruno dell'inchiostro non ha perduto in alcuna parte la sua efficacia: e poche macchie giallognole accusano, più che l'opera dell'umidità, quella spontanea delle azioni chimiche sorgenti nella pasta stessa del foglio. La carta di questo, alquanto sottile, ha lasciato trapelare da faccia a faccia di pagina il disegno delle note: ciò tuttavia non reca impaccio alla lettura, se si eccettui qualche tratto, ove la minima inavvertenza potrebbe condurre a calcolare per punti o note caudate altri segni di minor valore.

Ed ora, passando a dati meno generici, sorge tutto un mondo di particolari a farci vivere nel periodo storico considerato. Il rigo, che già secondo Giovanni di Garlanda [1] doveva essere di cinque linee nel canto mensurale, è disposto largamente nella facciata. Si trattava di offrire un dono ad un Principe: e la generale accuratezza del manoscritto tradisce tale preoccupazione. Per ogni facciata di 130 mm. sono disposti soltanto tre righi: la regolarità poi della loro struttura

[1] V. in Coussemaker, *Scriptores de musica sacra medii aevi*, libro II, p. 159: « In cantu plano vel ecclesiastico tantum quatuor lineas protrahimus, qui septem cordarum aequipollent per aequipollentiam, et in cantu mensurabili, quinque, qui novem cordarum aequivalent per aequipollentiam ».

potrebbe ricordare l'uso di quella « patte » meccanica a quattro punte nel canto fermo, a cinque nel genere mensurale, che fino al secolo XVIII fece chiamare « pattée » la « portée » moderna. Anzi, non sarebbe difficile rilevare sui margini, nettamente segnati in inchiostro, le traccie a secco dei punti fissati in antecedenza dallo scrittore, per non errare nella segnatura dei singoli fogli.

Non mancano nel nostro autore i pentimenti, che lo conducono ora a raschiare la carta, lacerandola in una delle ripetizioni *arce praesepibus* del basso, ora a cancellare addirittura nel tenore un gruppo non indifferente di note; il che potrebbe forse valere quale nuovo argomento per dire autografo il manoscritto, ove non si avessero altri elementi di presunzione nel carattere della firma, nel complesso della scritturazione, in una serie di piccoli dati che non sembrano rivelare il copista.

Su ciò tuttavia non intendo soffermarmi. Data la mancanza di questo nome nei dizionarî biografici, si sarebbe potuto ricercarne qualche traccia nelle spese di corte a quel tempo od in altre annotazioni sui documenti dell'epoca; e l'Archivio di Stato o la Biblioteca Reale di Torino erano campo forse proficuo di notizie su questo Langner, come noi lo chiameremo, sembrando ciò più consentaneo al segno della firma. Nulla tuttavia mi venne dato di rintracciare: ed il mistero di cui questo ignoto s'avvolge lascia luogo alle più svariate supposizioni.

Un carattere interessante risulta dalla disposizione delle parti di canto, nel fascicolo. È noto quanto il Tenore, il quale « teneva » il canto scelto, dovesse venir curato secondo il volere dei teorici antichi; e Zarlino espressamente lo dichiarava, facendone oggetto di speciale insegnamento (1). Ora, anche il nostro Langner comincia l'enumerazione dal tenore, facendogli seguire il contralto, il soprano, ed ultimo il basso. La parte del tenore (segnata « Tenor ») abbraccia otto facciate (ciascuna di tre righi), oltre ad un rigo della facciata nona. Segue per nove complete il contralto o *altus* (*vox alta*, *contratenor* degli antichi); segnato abbreviativamente « Alt », che ricorda il tedesco *Alt*: quindi per sette facciate, oltre ad un rigo nella facciata ottava, abbiamo il

(1) « Dico adunque che qualunque volta il Musico haurà proposto di comporre alcuno Motetto, o Madrigale, ouero qualunque altra sorte di cantilena... osseruarà che il suo Tenore procedi regolatamente... et sopra il tutto debbe cercare con ogni diligenza di fare che tal Tenore sia tanto più regolato et bello: leggiadro et pieno di soavità: quanto più che la cantilena si suol fondare sopra di lui; acciocche venga ad essere il neruo et il legame di tutte l'altre parti ». ZARLINO, *Istitutioni harmoniche*, parte IV, capo 31.

soprano o *discantus*, segnato « Disc. »: ed ultimo per otto facciate oltre a due righi nella nona il basso (tipo di vero baritono, come vedremo), segnato « Bas » (tedesco *Bass*), e più particolareggiato nelle figurazioni.

Descritto così nelle linee generali il Codice di cui è questione, presento al lettore l'acrostico [1] secentisticamente ricercato della dedica latina, trascrivendolo a pie' di pagina per comodità di lettura. Le riproduzioni dirette, di cui mi valgo, facilitano meglio di ogni altro cenno sia la conoscenza del nostro manoscritto, sia ancora il controllo sull'opera di traduzione in segni moderni [2].

[1] Ecco il testo dell'acrostico qui riprodotto:

Gratulatorium | Pro | Foelici gubernatione | Dedicatum | Sereniss: et Illustriss: Domino, D. CAROLO E | MANUELI, Duci de Sauoia, Principi de Pie | monte etc. Domino suo Clementissimo.

Conditor, ob lapsum, sanxit primordia FASCIS,
Addidit et LEGES, quas uiolare uetat.
Rite Deus nobis mandat pia sceptra PARENTIS,
Omnipotens ceptum nunc sine fine beet.
Lux generis, Patriae columen, tibi NESTORIS aevum:
Vere, commissi portus et aura gregis.
Serua dogma sacrum, FUCOS praesep. arce,
Et cole IUSTICIAM, uincula PACIS ama.
Musis hospitium, miseris alimenta ministra,
Atque pupillorum sit tibi cura precor.
NOMEN et OMEN habes, q̄d nunc tibi FATA dederunt,
Vni conuentiunt, CAROLUS atque DEUS.
Est HONOR, est et ONUS pariter sub munere vestro,
Luce malum q̄duis molliet, EMANUEL.

Autore M. A. Langner.
Todescho.

[2] La fotografia di questa, come delle pagine seguenti, è dovuta alle cure disinteressate dell'egregio dott. prof. Teresio Mongiardino, altrettanto valente negli studî scientifici quanto fine intenditore di cose d'arte.

I.

Il periodo cui ora dobbiamo trasportarci costituisce uno fra i momenti più importanti della storia italiana: e dico italiana perchè, se nella tristezza dei fatti l'unità nostra era universalmente sconosciuta, si riaffermava però nettissima nel rigoglio delle arti figurative, nella leggiadria delle lettere, nella musica e nei politici accorgimenti. A intendere un'epoca è necessario prescindere dallo stretto confine degli anni in cui un fatto si svolge: poichè la relatività dei fenomeni umani non consente di essere racchiusa in piccola cerchia, e il trasformarsi dei caratteri esige sempre un lasso di tempo sensibile. Onde anche questo scorcio di cinquecento, già inquinato nelle lettere dalle ricercatezze che caratterizzarono il secolo successivo, va considerato alla luce di quelle particolari tendenze che il rinascimento aveva sparso nella coscienza italiana.

Quando col trattato di Castel Cambresì Emanuele Filiberto potè riavere Piemonte e Savoia, il fasto spagnolesco imperava sull'intera penisola: ed a salvaguardare le terre fu necessario curare quell'ordinamento militare, che già il Machiavelli aveva preconizzato unico mezzo per il futuro governo nazionale della patria nostra. Allora, come fu giustamente osservato (¹), sorge un nuovo periodo di mutazioni profonde nello spirito dell'ambiente regionale: perchè quando il popolo ebbe coscienza di una partecipazione meno indiretta nel benessere dello Stato, la cui difesa a lui solo, e non più a genti mercenarie, era affidata, allora anche lo spirito marziale s'accrebbe e l'unione di aspirazioni creò nuova corrente di simpatia fra Governo e governati. Tantochè a quell'epoca si può far risalire la formazione del tipico spirito piemontese, forte, guerresco, amante dell'ordine, e forse perciò stesso meno incline ai puri godimenti di un *otium* artistico, cui già i classici avevano rinfacciato l'incuria dei pubblici uffici.

Ciò tuttavia non tolse che nelle ore di pace anche l'incanto delle arti allietasse la Corte di Savoia: perchè le tradizioni italiane non erano perdute, fra noi: e quando il desiderio di artistico sollazzo non fosse sorto spontaneo, sarebbe già stata bastante a suscitarlo la memoria di tradizioni, fra i Duchi di Savoia tramandate. Per molti anni si è pensato da alcuni ad una pretesa inferiorità nel lusso e nelle

(¹) VAYRA, *Museo storico della Casa di Savoia*. Torino, 1880, Bocca.

grandezze, fra le antiche Corti di Savoia: quasi la tristezza dei tempi, le lotte e la postura delle terre avessero reso meno facili i nostri antichi alle attrattive del lieto vivere. Eppure le dotte ricerche degli storici, i documenti che esistono nei nostri archivî e, sopratutto, la pubblicazione degli inventarî ducali nella loro ingenua eloquenza illustrano assai diversamente la vita dei Signori di Savoia. Statue, bronzi, pitture ed arazzi erano fra noi ricercati, apprezzati, custoditi nei castelli: le arti rappresentative con le discipline letterarie si alternavano: ed a quel modo che i musici di Corte prendevano parte ai festeggiamenti, così per diletto delle principesse Sabaude si raccoglievano canzoni madrigalesche spagnuole o francesi e si stendevano trattati di musica. Onde nella compilazione di questa memoria, scorrendo alcuni codici della nostra biblioteca, io ripensava meco stesso alla scarsa conoscenza che delle ère passate fra noi per lo più si conserva: e mi risovveniva delle biblioteche possedute dagli antichi castelli piemontesi, e la vita di quei giorni riappariva ingentilita da un culto ingenuo per gli ozî della pace (1).

Così avvenne che la Corte di Emanuele Filiberto non fosse nuova alla musica e al poetico conversare. Il principe favoriva le lettere: presso di lui riparava nel 1578 il Tasso; e Giambattista Marini, il Testi, il Tassoni alla corte del figlio suo vissero e poetarono, lasciando ricordi di arte e di artistica intolleranza, fra cui notissima la logomachia poetica fra il Marini ed il Murtola, segretario del duca Carlo Emanuele.

Giungiamo così al periodo del nostro ignoto compositore, il cui manoscritto rievoca le memorie di questo principe, detto con ragione il Grande. Carlo Emanuele, infatti, che di lettere s'intendeva, e in prose ed in versi lasciò numerose memorie, visse fra letterati e con letterati trascorse ore di artistica consuetudine (2); onde, a quel modo che la

(1) Dai soli inventarî dei castelli di Ciamberì, di Torino e di Ponte d'Ain, pubblicati per cura di Pietro Vayra (*Le lettere e le arti alla Corte di Savoia nel secolo XV*, Torino, 1883, Bocca), si ha indicazione di oltre a trecento opere, esistenti nelle librerie di questi luoghi forti. Abbondano inoltre in essi le indicazioni di opere d'arte, di intere raccolte esistenti: il che riconferma quanto emerge dalle pubblicazioni dell'Angelucci, Bertolotti, Colombo, Claretta, Dufour, Fabre, Joppi, Manno, Promis, relative alla vita artistica ed alle ricchezze accumulate nelle Corti piemontesi del passato. V. in Vayra, op. cit., le indicazioni bibliografiche.

(2) Alessandro Tassoni ci ricorda ch'egli « desinava circondato da cinquanta o sessanta vescovi, cavalieri, matematici, medici e letterati, coi quali discorreva variamente secondo la professione di ciascheduno, e certo con prontezza e viva-

Biblioteca Nazionale di Torino in un bell'esemplare serba memoria di Sigismondo d'India, nominato Maestro della sua musica di camera [1], così vediamo solennizzate artisticamente le sue nozze con Caterina di Spagna per mezzo della rappresentazione del *Pastor Fido* dovuto al Guarini: nè ci meraviglia il trovare questo Mottetto, inteso a lodarne il felice governo.

All'inizio del periodo, che si apre con Emanuele Filiberto, la Spagna usurpatrice del Portogallo e dei dominî suoi coloniali mira alla conquista del mondo. All'incoronazione di Carlo Emanuele già la ruina su lei s'avanza: mentre la Francia, che sotto Enrico IV ha raccolto le forze scomposte, nel Richelieu intuisce la mente ed il braccio da cui verrà condotta a insperata grandezza.

Fra questi lottatori potenti i dominî dei Signori di Savoia si estendono, la sapienza politica ed i guerreschi fatti si vengono destreggiando: donde l'interesse politico che il nome di Carlo Emanuele suscita nella nostra storia, e forse nuova ragione a questa memoria. Che se ogni altro scopo tacesse, sarebbe già non inutile per il musicista la conoscenza di un lavoro scritto nei tempi della grandezza palestriniana, e non indegno di essere annoverato fra i saggi interessanti dell'epoca. La firma (« Langner Todescho ») sembra parlarci di quelle peregrinazioni artistiche da cui gli Italiani erano condotti presso le corti straniere, gli stranieri fra noi ad apprendere la gaia scienza. A quel modo che i confini della nostra terra per lungo tempo sembrarono troppo ristretti ai musicisti nostri, che popolavano i ritrovi d'arte del mondo, così spesso fra noi scendevano i dotti stranieri in cerca di coltura se non di fortuna maggiore: e ne è chiaro esempio quel Froberger del seicento germanico nelle cui *Suites* vive un ricordo della scienza attinta presso il nostro Frescobaldi, classificandolo fra gli epigoni del periodo classico percorso da queste antiche forme, quando i varî tempi venivano costrutti con le semplici modificazioni ritmiche di un tema fondamentale.

---

cità mirabile d'ingegno, perciocchè o si trattasse d'istoria, o di poesia, o di medicina, o d'astronomia, o d'alchimia, o di guerra, o di qualunque altra professione, di tutto discorreva molto sensatamente e con varie lingue ».

[1] « Le Musiche | a due voci | di Sigismondo d'India, servitore | del Serenissimo et Invitiss. | Signor Duca di Savoia, | et Capo della sua Musica di Camera. | Nuovamente composte, et date in luce | Con privilegio. In Venetia, MDCXV. Appresso Ricciardo Amadino (q^m I, 3). Questo stesso periodo è ricordato da altre opere importanti, fra cui i *Musicali* | *concerti* | di Filippo Albini da Moncalieri, edizione rarissima del 1623: e parecchi codici musicali, ricchi di pagine polifoniche per canto.

Non sarebbe improbabile quindi che questo Langner, sulla cui origine tedesca si potrebbe argomentare anche dalle abbreviazioni adoperate nell'indicare le parti di canto, scendesse direttamente dalla Germania, in peregrinazione artistica per l'Italia. Non meno verisimile sarebbe la supposizione ch'egli potesse procedere da Venezia, ove le tradizioni straniere con il Willaert eransi chiarite di perfetto colore italiano. Attratto forse dallo splendore crescente di una piccola corte, venne a ricercare la terra della stirpe Sabauda: e nello stile decadente e lambiccato dell'ultimo cinquecento scrisse o firmò una dedica letteraria, ornandola con la trama sonora di un Mottetto profano o di un Madrigale (¹).

II.

Le notizie relative alla musica proporzionale ed al periodo di cui discorriamo sono ormai diffuse fra i cultori dei nostri studî; il che non toglie che riesca conveniente ricordarne i principî, sia per procedere più sereni nel cammino intrapreso, sia ancora per ricercare in essi la giustificazione e quasi la ragione critica del modello proposto. Siccome poi in questa via i commentatori moderni furono preceduti da trattatisti contemporanei al nostro autore, così a questi ultimi di preferenza ricorreremo: ed il loro dettato finirà col riuscire tanto più efficace, quanto più l'acqua prossima alla sorgente sembra conservare sopra ogni altra la primitiva purezza (²). Lo studio riassuntivo di questa teoria,

(¹) Su questo periodo, per notizie generali, oltre al Cibrario, *Storia di Torino*, vol. II e al Ricotti, *Storia della monarchia piemontese*, vol. III, vedi l'opera recentissima del Raulich It., *Storia di Carlo Emanuele I duca di Savoia*, Milano, Hoepli. — Vedi inoltre Vayra, *Il museo storico della Casa di Savoia*, Torino, 1880, Bocca. — Per bibliografia particolareggiata su Carlo Emanuele I, come letterato, vedi *Carlo Emanuele duca di Savoia*, di autori diversi, Torino, 1891, Bocca. Ai singoli studî, in ispecie a quello di Gabotto F., *Un principe poeta*, va unita una buona raccolta bibliografica.

(²) Sullo sviluppo e l'essenza della musica proporzionale e del canto mensurabile possiamo attingere notizie dai didattici del passato, raccolti più tardi nelle Antologie; dalle grandi Storie della musica; dai trattatisti contemporanei.

Il primo gruppo, necessario a conoscersi in ispecie per gli incunaboli della notazione, si trova riunito nelle due Antologie grandiose: l'una di Gerbert M., *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 1784; l'altra di Coussemaker Ch., *Scriptores de musica medii aevi*, 1866-1876 (continuazione dell'opera

oltre che per l'opera del Langner, ci varrà ancora di guida nell'interpretazione degli altri due codici, cui questa Memoria si riferisce.

Con la seconda metà del cinquecento è ricchissimo in Italia il potere dell'arte, fiorente la schiera dei musicisti. Per un lato le grandi scuole corali di Roma e di Venezia riflettono nella loro produzione

---

precedente). Ad essi, appena usciti dal medio evo, si aggiungono i didattici, di cui ci varremo nel seguito di questo studio.

Nella seconda categoria troviamo BURNEY, *A general history of Music*, 1776-1789; HAWKINS, *A general history of science and practice of Music*, 1776; FORKEL, *Allgemeine Geschichte der Musik*, 1788-1801; AMBROS, *Geschichte der Musik*, 1862-1878; FÉTIS, *Histoire générale de la musique*, 1869-1875. Quest'ultimo tratta della notazione nera e bianca (proporzionale) nel volume quinto, ultimo dell'opera sua rimasta incompleta. Sebbene poi il Forkel e l'Ambros si arrestino il primo al secolo XVI, il secondo al XVII, tuttavia ciò basta per la risoluzione del nostro soggetto. Non si può comprendere in tale classificazione la *Storia della Musica* del MARTINI, poichè essa si arresta al periodo greco. L'Ambros citato studia con particolare accuratezza il periodo dell'arte proporzionale (volumi 2° e 3°).

Finalmente fra i trattatisti contemporanei si hanno trattazioni spesso esaurienti, oltrechè nell'Ambros, anche in BELLERMANN, *Die Mensuralnoten und Taktzeichen im XV und XVI Jahrhundert*, 1858; JACOBSTHAL, *Die Mensuralnotenschrift des XII und XIII Jahrhunderts*, 1871; RIEMANN, *Studien zur Geschichte der Notenschrift*, 1878; *Notenschrift und Notendruck*, 1897. Ad essi si aggiungono GEVAERT, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, 1875-1881; Coussemaker, già citato, con opere minori. Il volume di DAVID et LUSSY, *Histoire de la notation musicale*, non è sufficiente per la esatta conoscenza dell'argomento. Buono per contro nella forma breve e pratica è lo studio di PIRRO A., *De la notation proportionnelle* in *Tribune de Sant-Gervais*, 1895, nn. 3, 4, 5. Vedi ancora GASPERINI G., *Dell'arte di interpretare le scritture della musica vocale del Cinquecento*. Firenze, Seeber (tip. Elzeviriana), 1902. Questo stesso studio è ripubblicato, con ampiezza maggiore, nella raccolta dei manuali Hoepli: *Storia della semiografia musicale*, 1905. Infine v. lo studio esauriente di WOLF I. *Geschichte der Mensural Notation von 1250-1460*. Breitkopf e Härtel, 1904.

In ultimo, le singole quistioni relative al nostro soggetto (tempo, misura, proporzione, rapporto, legature, ecc.) possono venir rischiarate consultando quelle vere Enciclopedie musicali, che si pubblicano col nome di Dizionari della musica: tipo quello del WALTHER, *Musikalisches Lexikon*, 1732; cui seguirono: SCHILLING, *Universallexikon der Tonkunst*, 1825-1838; GATHY, *Musikalisches Konversationslexikon*, 1835; GASSNER, *Universallexikon der Tonkunst*, 1845; BERNSDORF, *Neues Univers. Lex. der Tonkunst*, 1856-1861; MENDEL (proseguito dal REISSMANN), *Musikalisches Konversationslexikon*, 1870-1879, seguìto nel 1883; REISSMANN, *Handlexikon der Tonkunst*, 1882; RIEMANN, *Musiklexikon*, 1882: trad. francese, 1897, sulla quarta tedesca; GROVE, *Dictionary of music*, 1879-1899. Ed il maneggio di tali Enciclopedie non solo può guidare ad una cognizione sommaria, ma ancora con le indicazioni bibliografiche vale ad accrescere il patrimonio di notizie desiderate.

l'ambiente, guidandoci col Palestrina a quello stesso idealismo che sembra circondare di nimbo purissimo le Madonne di Raffaello: mentre le opere corali del ciclo veneto, col Willaert ed i Gabrieli, ricordano tra i viluppi madrigaleschi una parte del profano sentire, che dalle tele del Tiziano traspare. Per l'altro poi la scienza organistica di Claudio Merulo, di Andrea e Giovanni Gabrieli, del Diruta, di Annibale da Padova e de' corifei, sôrti nella schiera veneta, raggiunge l'eccellenza nei Frescobaldi: e, cedendo man mano all'influsso di più gioconde visioni, trapassa nei clavicembalisti, famigliarizzando con forme d'arte sôrte dal popolo, e fra il popolo alimentate nella gaia schiera dei cantastorie e dei musici popolari (¹).

Ora quest'ultima fioritura, fonte di continue sorprese nelle nuove ricerche sulle opere dei liutisti, elabora un sistema di notazione tutto speciale, dando origine alla scienza delle Intavolature. Invece l'arte severa delle voci continua sul cammino tracciato nei secoli precedenti. Nel medio evo, dopo aver piegato il neuma primitivo a maggiore chiarezza, distribuendolo fra le linee di un rigo embrionale, si è lanciata in una prima notazione alfabetica semplificata per mezzo della notazione nera: ora, attraverso agli sforzi innovatori del ciclo fiammingo, già è riuscita a quella notazione bianca, che doveva tenere a battesimo l'attuale sistema.

A sanzionare in modo sempre più netto il distacco fra l'arte proporzionale e le Intavolature dovette concorrere la scoperta della stampa a caratteri mobili: poichè la difficoltà frapposta all'unione di parecchi segni sullo stesso rigo, era pressochè assoluta prima di Imanuel Breitkopf, nel 1775. Onde sebbene le stampe dell'Attaignant rechino esempi di due voci collocate sullo stesso rigo, tuttavia i tentativi che si seguivano (dal 1481, col Sixtus Octavianus a Venezia, al 1501 col Petrucci, ai secoli successivi) finirono col costringere a dare ogni preferenza alle Intavolature, ove i caratteri mobili, per il sistema più semplice, funzionavano sin dalla metà del cinquecento.

Ecco adunque i dotti — perchè il genere corale riassumeva l'ec-

(¹) Su questo periodo v. ALBERICI G., *Catalogo breve de gl'illustri et famosi scrittori venetiani.* Heredi Rossi, Bologna, 1605; CAFFI F., *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco in Venezia, dal 1318 al 1797,* Antonelli, Venezia, 1854-55; CATELANI, *Memoria della vita e delle opere di Claudio Merulo,* Ricordi, Milano, 1861; KREBS K., *Girolamo Diruta's Transilvano,* Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1893; TIRABOSCHI G., *Biblioteca modenese,* Modena, 1781-1786 (il tomo 6°, pp. 574-607); WINTERFELD C., *Johannes Gabrieli u. seine Zeitalter* 1834.

cellenza degli studî — stretti ad una tradizione, che aveva sua origine fra l'ombra del medio evo. E poichè in questo si era maturata la scienza loro, e sulle opere sue male giungeva l'influsso semplificatore dei tempi nuovi, così nel passato scolasticismo ancora ribadivano le catene della notazione musicale: sordi ed insensibili quasi alla chiarezza che il sistema delle sbarre di misura già cominciava a recare nelle Intavolature, come sorda continuava ad essere la religione alle attrattive del lieto vivere.

Per il corso di cinque secoli la musica proporzionale si conserva fedele ai suoi principî: e per quanto dall'alba del 1300, in cui si stacca dalla notazione quadrata primitiva, sino alla seconda metà del 1600, in cui le sbarre di misura prendono il soprayvento, essa si muova con progresso sensibile, tuttavia serba sempre le traccie di un sistema medioevale, nato sotto l'influsso di ascetiche preoccupazioni.

*
* *

Diciamo notazione proporzionale quella in cui il valore di una nota segnata può assumere durate di tempo l'una dall'altra diverse, a seconda della misura (latinamente *mensura*) segnata in principio dell'esempio musicale così notato: inoltre il valore stesso ancora si altera, a seconda dei gruppi da cui è preceduto o seguìto.

Sul principio, il sistema di misura è ancora assai semplice, onde Franco da Colonia ci dice: « Mensurabilis est cantus longis brevibusque temporibus mensuratus »; col che già ci stacchiamo dal tipo della pura notazione quadrata, di origine più strettamente neumatica, ove il segno si limita ad accennare il suono della nota, senza preoccuparsi di determinare il valore ritmico. È quello il periodo in cui l'unico senso di misura, attribuito alla nota nera proporzionale, è il valore ternario, simbolo della perfezione ideale ([1]): il tempo binario, così semplice per noi, male è accettato dai dotti e, seppure talvolta scelto dai trovatori e dai cantori profani, non giunge in essi a quella perfezione di segno, cui la trattazione scientifica tendeva.

Ma quando col secolo XIV la musica sacra si spinge a nuova altezza, anche la misura binaria viene ricevuta accanto alla sorella maggiore: e poichè la notazione comprendeva massime, lunghe, brevi

([1]) « Numerus vero ternarius est perfectus assumptus a Trinitate, scilicet Pater Filius et Spiritus Sanctus, ubi est summa perfectio ». V. l'*Ars perfecta in musica magistri Phil. de Vitriaco*, in Coussemaker, *Scriptores*, ecc., III.

e semibrevi, così si pensò di adottare un segno di misura binario ed uno ternario per la breve stessa: chiamando *Perfetto* il valore ternario di questa, uguale a tre semibrevi: *Imperfetto* il binario, ove essa si suddivideva in due.

Questo valore tipico attribuito alla breve, riesce più chiaro quando si abbia riguardo a quello che venne detto l' « integer valor notarum », e nella musica proporzionale indicava il valore medio di tempo attribuito alle singole note, in opposizione ai cambiamenti che loro faceva subire sia la *diminuzione* (ossia il moto più rapido attribuito al contesto del periodo musicale), sia l'*accrescimento* (o aggravazione, consistente secondo le buone regole nel ristabilire il valore turbato dalla diminuzione), sia le proporzioni variabili. I termini di movimento attuali, cioè *Adagio*, *Allegro*, e simili, fanno la prima comparsa solo nel 1600: fino a quell'epoca la breve si venne modificando nel suo « integer valor »; per modo che il tempo da essa rappresentato nel secolo XII, passò alla semplice minima nel secolo XVI, ed alla semiminima col 1600. Dal che si deduce che, essendo mutato il carattere assunto dai valori di tempo, nelle moderne trascrizioni conviene ridurre questi simboli antichi, a fine di non crearci inutili illusioni sulla natura di tali opere.

Quindi, riducendo a metà i valori, abbiamo il tempo perfetto uguale ad un nostro 3/2; l'imperfetto ad un 2/2. Siccome poi anche la semibreve col crescere della coltura si divise in valore binario e ternario, così si ebbe ancora la prolazione maggiore ove la semibreve è uguale a tre minime, la minore ove essa ne vale due sole. E riducendo i valori, e ricordando che il tempo perfetto si segnava con un cerchio (O), l'imperfetto con un semicerchio (Ͼ), la prolazione maggiore col punto nell'uno e nell'altro caso (⊙ Ͼ), la minore coll'assenza del punto (O C), abbiamo:

O = 3/2: C = 2/2: l'attuale 4/4 segnato nello stesso modo): ⊙ = 9/4; Ͼ = 6/4 [1].

[1] Oltre a questo tempo (perfetto od imperfetto), alla prolazione (maggiore e minore), vi era il modo maggiore, corrispondente alla massima, ed il modo minore, corrispondente alla lunga. Entrambi poi, a seconda dei segni preposti all'armatura del rigo, divenivano perfetti (ternarii) od imperfetti (binarii), come nei casi di tempo testè esaminati. Siccome tuttavia essi non ricorrono nel caso del nostro autore, così li accenniamo solo per ragione di esposizione storica: notando che erano di uso meno frequente verso l'epoca di cui discorriamo: e cedendo la parola su queste divisioni e su questi valori ad un trattatista del cinquecento, il quale così si esprime:

« Il tempo è una certa quantità di semibreue considerata ne la figura breue: da la qual breue duplicata et triplicata ne resulta quello che dicemmo modo

Questi tempi poi potevano essere accelerati, siccome prima si ebbe a notare: e dalla diminuzione del tempo imperfetto ₵ col sim-

---

minore imperfetto, et modo minore perfetto. Ondo drittamente potremo dire il modo minore non esser altro, che duplicatione ouer triplicatione di brevi. Anchora habbiamo per la moltiplicatione de la longa quella figura da noi chiamata massima, ne la qual massima è constituito et ordinato il modo maggiore pfetto et imperfetto: come di sopra è detto. Essendo adunque il tempo sopradetto constituito di due semibreui: è detto tempo imperfetto: il qual appresso gli compositori si suole mostrare con il presente segno C, a dinotare che ogni tempo ouer breue, habbia ad essere numerata imperfetta, ouero di quantità semibreui due, come è detto. Ma il tempo che si considera esser perfetto, è quando la breue consiste del numero di tre semibreui: la qual quantità et numero, si descriue con il seguente O: per laqual cosa sarà differente di una mezza parte de la breue, ouer tempo binario.

« Per tanto dico che la semibreue aggiunta a la figura breue imperfetta, è mezza parte, et non terza, et quella inchiusa ne la perfetta breue, è parte terza de la sua quantità » (Pietro Aron, *Toscanello in musica*, libro I, capo VIII).

« La prolatione, è una quantità di minime considerata et applicata a la figura semibreue » (Id., *ibid.* capo IX).

« Anchora questo C cõ questo ⦶ saraño ne la battuta dissimili: pche in questo ⦶ passera ogni breue in quãtita di una semibreue di q^sto^ C » (Id., *ibid.*, capo XXXVIII).

L'esemplare di cui mi valgo è quello della terza edizione. Reca: « *Toscanello iu musica* di Messer | Pietro Aron fiorentino, del Or | dine Hierosolimitano et | Canonico in Rimini nuovamente stampato | con l'aggiunta | da lui fatta | et con di | ligen | tia corretto. Stampato in Vinegia, per maestro Bernardino et maestro Matheo | de Vitali venitiani el di. V. Julii mille cinquecento. XXIX » (Nella Biblioteca Naz. di Torino, q^m^, IV, 4).

Lo stesso all'incirca ripete lo Zarlino nelle *Istituzioni harmoniche*, ove tra l'altro nota:

« Potiamo hora vedere che per li Segni: cioè per il Circolo et per lo Semicircolo auremo la cognitione del Tempo perfetto ouero imperfetto... Soleuano anco gli Antichi tagliare li segni del tempo... et questo faceuano quando voleuano che le figure sottoposte alla perfettione et alla imperfettione et anche all'alteratione nel tempo perfetto et imperfetto fussero più veloci » (Parte III, capo 67).

L'esemplare di cui mi valgo (terza edizione) reca: *Istituzioni Harmoniche* | del rev. messere | Gioseffo Zarlino | da Chioggia. In Venetia, appresso Francesco dei Franceschi Senese, M. D. LXXIII. (Nella Biblioteca Naz. di Torino, q^m^, III, 39).

E di tali autori in ispecie riporto il dettato perchè, essendo più prossimi all'epoca in cui il nostro compositore scrisse, meglio possono commentare con le regole scientifiche del tempo le opere investigate. In ciò essi riproducono il concetto dei trattatisti precedenti, connettendosi al puro ciclo medioevale con Franco da Colonia (*Ars cantus mensurabilis*, in Gerbert, *Scriptores*, III) e seguaci. Così Marchetto da Padova dichiara l'*integer valor* della breve: « Et primus dicimus, quod una sola semibrevis non potest in cantu mensurabili reperiri »

bolo della sbarra (detta *medium*, *per medium* od anche *medietas*) nasceva la figura del tempo « alla breve », tutt'ora in uso nella notazione contemporanea 𝄵. Il che dimostra quanta forza d'inerzia posseggano le opere dell'uomo, e come attraverso alle epoche di maggior progresso permanga la traccia di un oscuro passato.

* * *

Dati questi principî, siccome le note di minor valore, quali le semiminime, le fuse e le semifuse (crome e semicrome) che più tardi apparvero, erano sempre in rapporto binario. riuscirebbe assai semplice ridurre in notazione moderna un'opera dell'antico sistema. Basterebbe infatti aver presente anzitutto la trasformazione subìta dall'*integer valor* delle note: quindi, adottata la riduzione necessaria, si trascriverebbero i valori proporzionali fra le sbarre di misura, sostituendo ai segni di tempo (O; C; Ͼ; ⊙) i numeri già indicati $^3/_2$; $^2/_2$ o $^4/_4$; $^6/_4$; $^9/_4$). La legatura di due note, di tal valore da formare la nota originale scritta nel testo antico, servirebbe a segnarne l'equivalente qualora il suono esorbitasse dai limiti della moderna battuta.

Esempio:

Senonchè troppo semplice sarebbe stato questo sistema per gli ideatori del medio evo ed i loro eredi. Tutto un ammasso di nozioni complesse si aggiungeva a complicare la cosa: e per un lato il ricordo dell'antica notazione quadrata con le « Legature », per l'altro la conseguenza del concetto di « Perfezione » con l'alterazione delle note

(*Pomerium in arte musicae mensuratae*, II, in Gerbert, *Scriptores*, III, p. 147). Sul tempo imperfetto lo stesso autore parla largamente nel *Tractatus de applicatione ipsius temporis imperfecti* (*Pomerium*, etc. in Gerbert, *Scriptores*, III, pp. 173-178).

Identica è la sentenza di Adamo di Fulda: « Tempus est duarum vel trium semibrevium aut valoris earum contra brevem positio... Tempus est duplex. Perfectum est, quando brevis valet tres semibreves: imperfectum est, quando brevis valet duas semibreves » (*Musica*, pars tertia, caput IV, in Gerbert, *Scriptores*, III, p. 361). Si può riannodare al dettato del Tinctoris, in *Terminorum musicae diffinitorium*: *Circulus*, per C capitulum tercium: *Tempus*, per T capitulum XXVIII Ripubblicato dal Lichtenthal, *Diz. e bibliog. della musica*, III, 298 e seg.

appesantivano singolarmente lo studio: quando non vi si aggiungesse l'opera dei teorici, che escogitarono « Proporzioni » spesso a semplice scopo di ingegnoso artifizio. Nè sarebbe forse eccessivo il pensare che la naturale tendenza ad isolarsi da quello, che con Schumann verrà detto « il volgo Filisteo », contribuisse nel creare intoppi ad una notazione, già per natura complicata.

Sulle legature, che la musica proporzionale aveva ereditato dalla notazione quadrata chiesastica primitiva, figlia alla sua volta del sistema neumatico, è necessario soffermarci alquanto, poichè esse appariscono a più riprese nel nostro manoscritto. Si designava con tal nome un gruppo di note più strettamente riunite fra loro, ed in cui il valore nella durata di ogni singolo suono non dipendeva più dalla forma della nota stessa, ma dal posto ch'essa nel gruppo occupava, o da speciali segni aggiunti. Se il corpo del nuovo segno era disposto come un tratto allungato in forma obliqua sul rigo, per modo da occupare il posto di due note, si diceva « figura obliqua », e designava effettivamente due note coi suoi estremi: se invece si avevano parecchi corpi quadrati insieme strettamente congiunti, si aveva la figura quadra.

I valori di emtrambe le figure erano designati dall' inclinazione, dalla quantità delle note, dalle code, o gambi ad essi aggiunti. Riguardo all' inclinazione, essa era evidente nella figura obliqua (ascendente: discendente). Nella riunione di note quadre, si aveva riguardo al suono finale in rapporto con quello d' inizio, se le note legate erano soltanto due: al penultimo, quando si trovavano in numero maggiore. Se la nota finale era più acuta della iniziale nel caso di due, o della penultima nel caso di più, la legatura si classificava ascendente: nell'esempio contrario, discendente.

Giunti a questo punto nella classificazione, intervengono le regole della *proprietas* e della *perfectio*, regolanti il valore dei singoli gruppi. La proprietà riguarda le note iniziali: la perfezione le note finali: per le medie vale la legge di considerarle come altrettante brevi, tranne nel caso in cui si tratti di una legatura di due sole note con tratto ascendente a sinistra: nel qual caso entrambe si calcolano semibrevi.

La *proprietas* attribuisce il valore di una breve alla nota iniziale di ogni legatura: se questa è discendente, si segna con un tratto (*cauda*) discendente posto alla sua sinistra (raramente a destra): se la legatura è ascendente, si indica con l'assenza di ogni tratto. Qualora manchi il tratto (o *cauda*) e si abbia una figura discendente, interviene la *improprietas*: e la nota *sine proprietate* si calcola per una

lunga [1]. Se invece la coda è ascendente, attribuisce la *opposita proprietas* alle due note iniziali di ogni legatura, e le fa valere quali semibrevi. È l'esempio già accennato precedentemente, e di cui si trovano larghe traccie nelle pagine del nostro manoscritto qui riprodotte.

Infine la *perfectio* si aveva quando in figura non obliqua la penultima nota era più acuta dell'ultima, e mancava il tratto o coda: oppure la penultima nota era più grave, e l'ultima recava un tratto discendente a destra. Le note così perfette erano lunghe.

Non si può negare che buona parte di medio evo spiri in queste distinzioni, già per sè poco atte a facilitare la diffusione, delle conoscenze musicali: ma esse, di cui a lungo parlano i trattatisti [2], erano

(1) Questa funzione regolatrice affidata alla *cauda* condusse Marchetto a darle il nome di *proprietas*, riservato dagli altri al risultato finale: « Caudae super alias proprietates addunt solum rationem producibilitatis infra ipsas notas, et non supra, sicut aliae proprietates; sed ut dictum, ipsae etiam proprietates dicuntur » (*Marcheti de Padua Pomerium in arte musicae mensuratae: Tractatus primus*, in GERBERT, *Sriptores*, III, 127). Nulla poi più medioevale della lunga distinzione fra la perfezione dovuta al lato destro o sinistro delle figure, che al Marchetto sembrano indicati « per respectum ad hominem... quod latus dextrum est perfectius quam sinistrum » (ID., *ibid.*, pag. 128).

(2) « Così come da gli poeti et dotti humanisti è stato ritrouato le lettere di forma uariate, et differenti di nome: così gli musichi hanno ordinato le figure ouer note, dissimili luna da laltra: cioè di nome et forma, la quale si domanda nota quadrata, et nota obliqua. Quadrata è detta per la sua forma come qui . Obliqua rispetto a la lunghezza sua: come la presenta dimostra . Del che auertirai che ne le quadrate note, ogni quadrato dimostra un corpo di una sola nota: ma la figura obliqua, è di cōtrario effetto, cioè che dogni corpo apparēte, il principio et lestremo suo, faño due note: come se esse fussino distinte et separate.

« Et prima nota che ogni uirgola ascēdente da la parte sinistra attaccata a la nota quadra et obliqua, sempre dimostra la prima et la seconda semibreue: o sia ascēdente o discēdente: ma quelle del mezzo oblique et quadre senza alcun dubbio sarāno breui: salvo che lultima discendente quadra la quale è longa. Et se la uirgola apparira dal canto sinistro discendente con due note sole: la prima sara breue, et la seconda longa: ma se sarāno più di due, la prima et la seconda sarāno breui: et se ascenderano tutte con uirgola o senza uirgola, sarāno brevi...

« Oltra di cio si trova anchora la presente figura de la quale secondo la general oppenione, si dice che la prima è lōga et la secōda breue: ma ascēdēte come qui si dice breue et breue ». (ARON, op. ed ediz. citate: libro I, capo XL).

Segue un quadro di tutte le figure, utile in alcuni casi dubbî. Dell'identico avviso è Zarlino, il quale così definisce il nostro soggetto:

« Dicono li Prattici che la Legatura è una certa colligatione, o congiuntione

ancora poca cosa di fronte alle complicazioni create dai punti e dalle successive proporzioni. Tuttavia dei primi, che rivestivano vario carattere e davano luogo a non infrequenti contraddizioni a seconda dei varî trattatisti ed autori [1], noi considereremo solo il lato più semplice, cioè quello del punto di accrescimento, che ricorreva nel tempo imperfetto in cui venne notato pressochè l'intero manoscritto [2]: delle

---

di semplici figure cantabili: fatta con tratti, o lineamenti conuenienti: nella quale si forma ciascuna Figura, che si può legare, di corpo quadrato, ouero obliquo ». Nel seguito ripete la sentenza dell'Aron (V. ZARLINO, op. e ediz. cit., parte IV, cap. 34).

Anche queste definizioni si connettono per derivazione strettissima coll'antica tradizione scolastica del medioevo. Così Franco da Colonia, nella notazione nera, insegna: « Ligatura est figurarum simplicium ligatura per tractus debitos ordinata » (*Musica et cantus mensurabilis*, in GERBERT, *Scriptores*, III, p. 6), Marchetto da Padova riproduce la definizione, solo togliendo la tautologia originale: « Ligatura est conversio figurarum simplicium per tractus debitos ordinata » (*Liber tertius de musica mensurata*, caput I, in GERBERT, *Scriptores*, III, 179). E Adamo di Fulda: « Ligatura est notarum congeries simul condependens iuxta forman quadratae vel obliquae » (*Musica*, pars tertia, caput XI, in GERBERT, *Scriptores*, III, 364). Si attribuiscono a Listenius questi versi latini, raccolti dal Faber, e che costituiscono una regola mnemonica per guidarsi nell'impiego di tali legature.

Prima carens cauda longa est pendente secunda:
Prima carens cauda brevis est scandente secunda:
Estque brevis caudam si loeva parte remittit:
Semibrevis fertur, sursum si duxerit illam.
Quaelibet e medio brevis est: at proxima adhaerens
Sursum caudatae, pro semibrevi reputatur.
Ultima conscendens brevis est, quaecumque ligata.
Ultima dependens quadrangula sit tibi longa.
Est obliqua brevis semper finalis habenda:
Excipitur caudam tollens ex parte sinistra.

(1) V. gli esempî in FÉTIS, *Histoire générale de la musique*, tomo V, p. 347: le classificazioni in Zarlino ed Aron, in Gafori e nei trattatisti precedenti (GERBERT e COUSSEMAKER, *Scriptores*).

(2) « Ultimamente il pūto di augumentazione è sempre mai quello, che è posto dopo ciascuna nota del modo, tempo et prolatione imperfetta » ARON, op. e ediz. cit., libro I, capo XXXII.

(Il punto) « di accrescimento è quello, che si pone senza alcun mezzo dopo la figura, laquale non può esser, nè si può fare perfetta per alcun modo: siccome ciascuna figura posta nei segni di imperfettione... Onde si de' auertire, che li punti nominati si scriuono (come ho mostrato) nel mezo del lato destro de la figura, tanto perfetta quanto imperfetta: et fanno maggiore la figura imperfetta di tanta quantità, quanta è la metà di essa figura ». ZARLINO, op. e ediz. cit., parte III, capo 70 (*Del punto, delle sue specie, et delli suoi effetti*). Applica i

proporzioni accenneremo solo a quella che (sebbene non intesa con tal nome, in generale) risulta in alcuni casi, come nell'autore che stiamo esaminando, dall'uso di note piene, o nere: ricordando che, dato il concetto di perfezione, cui abbiamo già accennato, nei tempi perfetti il valore della note mutava a seconda del posto da esse occupato, cioè a seconda del rapporto in cui si venivano a trovare con quelle che nel discorso musicale le seguivano. Non sarebbe difficile riepilogare, togliendole dai trattati o, più convenientemente, dagli autori contemporanei già citati, le regole che presiedevano alla perfezione od alla imperfezione delle note nei tempi, modi e prolazioni perfette. Tuttavia, siccome ciò non venne usato nel nostro manoscritto, così sarebbe inutile sfoggio di notizie acquistate a buon mercato: il che persuade a limitare qui il cenno, ricordando con Fedro che:

« Nisi utile quod agimus, stulta est gloria ».

Per contro i punti di accrescimento sono visibili sin dalle prime facciate dell'opera qui riprodotta: e su di essi, come già abbiamo fatto osservare sulla scorta di Zarlino, Gafori ed Aaron, eredi alla loro volta del passato, non esiste dubbio. Il punto di accrescimento, nel caso di tempo imperfetto, risponde al sistema attuale, accrescendo la nota che lo precede di una metà del valore: mentre più complicata si presenta la funzione di note nere (quali appariscono nella pagina di basso riprodotta), poichè esse equivalgono all'alterazione nel valore originale del segno bianco, cui appartenevano.

***

Sotto l'appellativo generale di *color* nella musica proporzionale si classificavano le note il cui colore differiva da quelle impiegate nel-

---

principî del passato: « et similiter essendo el puncto ascripto a una semibreue de prolatione minore, li dara augumento de meza la sua quantita: idest de una minima ». Gafori: « Angelicum ac diuinum opus musice ». L'edizione di cui mi valgo reca: *Mediolani, Goliardus Deponte, 1508* (Biblioteca Nazionale di Torino, q^m^, III, 41). Alla sua volta ciò si connette coll'insegnamento del medio evo declinante, come appare dalla sentenza di Adamo di Fulda: « Nos tantum tres ponimus punctos, cum antiqui sex posuerunt... Punctus additionis est simulatio notae ad latus. Hic idem punctus canitur, et semper habet medietatem suae praecedentis, circa quam ponitur, deservitque omnibus prolationibus, temporibus et modis » (Adami de Fulda, *Musica*, pars tertia, caput VIII, in Gerbert, *Scriptores*, III, 352). V. il *Terminorum musicae diffinitorium* del Tinctoris, per l' capitulum XXIV.

l'uso. Quindi durante il secolo XIV vediamo indicate con questo nome sia le note rosse (*notulae rubrae*), sia le bianche (*notulae albae, dealbatae, cavatae*), che costituivano l'eccezione, di fronte alla nota nera invalsa nella pratica generale.

Quando poi col secolo XV la pratica dello scrivere condusse alla notazione bianca, si calcolarono quali note colorate le nere introdotte ad arte nel discorso: e la cosa ebbe seguito fino al principio del 1600, in cui il *color* venne definitivamente abbandonato.

Ora, il nostro autore adopera questa figura di semibreve piena, ossia nera: onde riesce utile vedere che cosa ne pensi l'Aaron, nel capitolo dedicato per l'appunto a tale figura. Ed egli ci insegna: « Anchora trouiamo la semibreue piena dimostrarsi in cinque modi: ne gli quali nascono varie quantita: et prima nel modo minore perfetto: nel tempo perfetto, nel tempo imperfetto, ne la prolatione perfetta, ne la sesqualtera proportione ».

Quindi, dopo aver risolto il primo quesito ed il secondo, prosegue: « Il terzo modo è quando la semibreue negra si ritrova nel tempo imperfetto et prolatione imperfetta: auertirai che essa semibreue si dimostra in tre modi uarii: et per conseguenza apparono tre quantità diverse: la prima et seconda in questo modo:

« La prima chiaramente si uede essere quantità di una minima col punto. La seconda di una minima: perchè la breue dinanzi a lei è di ualore di una semibreue et minima. La seguente semibreue adunque è di valore d'una sola minima: benchè alcuni dicono che tali figure debbono essere sesqualterate: ma poco importa da un modo a laltro: perchè la quantità di esse note sono sottoposte al seruizio di un tempo: per tanto piglia quello a te piace: perchè tutto torna a un solo fine » (1).

E più brevemente Zarlino: « Il colore leua sempre la terza parte del tutto alla figura sottoposta alla perfettione: ma nella imperfettione (come usano et nò bene li Moderni) leua sempre la quarta parte » (2).

(1) Aron, opera e ediz. cit., libro I, capo XXXVI, *De la figura semibreue piena.*

(2) Zarlino, op. e ediz. cit., parte III, capo 69. In ciò siamo ancora sotto il dominio dei principî che vigevano sul cadere del secolo XV e sull'alba del XVI:

Col che, pure rilevando la disapprovazione del dotto argomentatore, vediamo la semibreve nera ridursi frequentemente a semiminima con punto, anche secondo il parere dell'Aaron (◇ : ♩· = 4/4 : 3/4). Inoltre le restrizioni di questi autori e la sentenza del Gafori, riportata in nota, ci fanno constatare la elasticità con cui tali calcoli vanno intesi, mettendoci in guardia contro troppo precise asserzioni.

Così sembra anche intenderla il nostro autore, nell'alternativa di note nere e bianche, rilevata tratto tratto nel testo.

La sentenza dei trattatisti sarebbe tuttavia in parte oscura se non si spiegasse che cosa essi intendano per sesquialterazione. Nel concetto generale con il termine *sesquialtera* si indicava la proporzione 3 : 2: ed essa significava che, rimanendo immutato il valore della semibreve, si restringeva quello delle minime per modo, che tre di esse equivalessero a due.

Ora, la sesquialterazione per mezzo di note nere, che veniva pure detta *hemiolia*, era per l'appunto una forma speciale di simili proporzioni, poichè riduceva il valore delle note per lo più di 1/3; senza che tuttavia manchino casi di diminuzioni nel semplice quarto, come si rileva da frequenti figurazioni (1).

III.

Ed ora che, sulla scorta dei contemporanei, abbiamo delineato il carattere della notazione per quanto si riferisce ai problemi che l'opera dell'autore nostro presenta, ci si apre il cammino all'analisi del Mottetto, come egli lo definisce: notando che il Langner spesso va rac-

---

onde già il Gafori insegnava: « Soleno spesse volte li compositori cōsyderare le figure descripte con lo corpo pleno in diminutione aequiualente a le sesqualterate figure et maxime quando son deducte in le sue imperfecte quantita: et tūc trey note così plene se cōnumerano in mensura et quantità de doe... Et se ritrouerai una nota sola ouero doe in corpo pleno in la sua quātita imperfecta: P nō hauer loco de cōnumerarsi in numero ternario: ciascūa de esse restara diminuita de meza la sua quātita » Gafori, op. e ediz. cit., *Tractatus quintus*, cap. VI.

(1) Cfr. le opere indicate, essenzialmente gli studî del Riemann. Lasciando da parte gli esempî relativi al tempo od alla misura perfetta, ricorderemo che egli nota nella misura imperfetta (C) il risultato di vere terzine, cui conduceva la sesquialterazione per mezzo di note nere, ossia della *proportio hemiolia*: rinviando per spiegazioni il lettore a tali opere. Per brevi schiarimenti v. il *Dictionnaire* dello stesso autore (traduzione francese, 1900), artic. *Sesquialtera* et *hemiolia*.

chiuso fra quelli che lo Zarlino chiama *li Prattici*: e nel sistema suo adotta puramente e semplicemente il portato dell'epoca, senza lanciarsi in particolari innovazioni, od attardarsi, come altri fece, in bizzarre elucubrazioni.

Secondo quanto prima osservai, nel presentare le parti di canto egli comincia dal tenore (di cui riproduco la prima facciata), obbedendo all'uso che lo sviluppo dell'arte aveva sanzionato.

Tenore (segnato « Tenor »).

Attraverso alle fasi subìte dal contrappunto, la voce d'uomo reggente il *cantus firmus* fu la prima a formare quasi il nucleo dello sviluppo corale successivo. Essa era in particolar modo curata, quindi, nei suoi movimenti: e quando si pensò di opporle un altro colore di voce, sorse naturale il *discantus*, inteso nel senso di soprano, che venne così ad occupare il secondo grado nell'evoluzione storica.

Tuttavia il crescente bisogno dell'armonia non tardò a rendere sensibile la necessità di una terza voce: e si ebbe il *contratenor* o *altus* o *vox alta*, unicamente inteso a completare l'armonia.

Questo fatto va ricordato, da chi non sia pratico di opere originali dell'epoca, per non stupirsi di fronte agli eterni incrocii di voce che ritroveremo nel manoscritto esaminato. Infatti il contralto (la cui forma tedesca, *Alt*, riapparisce nell'indicazione del ms.), essendo sorto

per semplice necessità armonica, non costituiva già una parte strettamente mediana, ma talvolta forniva il basso al canto dello stesso tenore. Inoltre, riuscendo difficile ai fanciulli l'esecuzione di queste opere complicate, si ricorreva agli uomini sia per i soprani, sia per i contralti [1]: il che conduceva ad estendere le parti del *discantus* e del *contratenor* piuttosto nel basso che non nell'acuto, e finiva coll'accrescere la facilità d'incrocii fra loro.

Contralto (segnato « Alt »).

Tuttavia questo carattere del contralto aveva il difetto di esigere un'estrema pieghevolezza nella voce che ne reggeva le parti, costringendola a guizzare ora sopra, ora sotto al tenore, e richiedendo una poderosità di note gravi non facili a raggiungere. Ed è così che, per ovviare all'inconveniente, si sdoppiò il suo ufficio, creando il basso e dividendo le attribuzioni: ma non dimenticando l'unità antica del loro indirizzo, e quindi permettendo e sanzionando coll'uso gli incrocii di cui abbiamo fatto parola.

Inoltre questi bassi, che troviamo in genere (e nel nostro manoscritto in ispecie) segnati in chiave di baritono, sono dei veri bassi tenorizzanti o tenori gravi, o moderni baritoni. Manca in essi il carat-

(1) *Mulier taceat in ecclesia.*

tere spiccato della voce grave usata nella trattazione del coro moderno: la promiscuità di uffici, che la tradizione di tutto uno sviluppo storico sanzionava, permane inviolata. Onde a chi riguardi queste opere, specialmente se ridotte a sistema di chiavi moderno, l'effetto ottico si aggiunge a quello del ragionamento per suscitare l'impressione di un tutto monocromo, pari ad un brano distribuito per voci simili. Talvolta il contralto ed il soprano, scendendo eccessivamente, sembrano perdere ogni sonorità efficace, mentre il basso strepita nel registro più acuto: tal'altra si sarebbe tentati di rovesciare la distribuzione delle parti, che sembrano trattate da chi ignori la reale natura delle voci. Ed è, per contro, un risultato naturale dei tempi, un suggello caratteristico delle scuole, una conferma del quanto ad apprezzare nella giusta luce le opere d'arte concorra la conoscenza dell'ambiente che le vide nascere.

Vedete in questa prima facciata il contralto, sempre racchiuso fra le linee della sua chiave dal *sol*^{2} al *la*^{3}. È poca cosa di fronte al *mi*^{2} ed al *fa*^{2} cui si verrà riducendo più oltre: ma è registro già grave per il contralto moderno, mentre si trova in perfetto carattere con le esigenze della chiave, cui la parte è affidata. Qui tuttavia è meno sensibile la funzione di basso, che apparirà nei versetti successivi: ove, specialmente verso la chiusa degli ultimi brani, scenderà al limite estremo, reggendo per brevi momenti l'armonia.

Parimente limitato nell'estensione dell'acuto è il soprano, che si spinge per lo più fino al *re*^{4} e solo in alcuni momenti, con estrema timidità, si decide a toccare il *mi*. Ne abbiamo esempio in questa prima facciata; mentre nel grave non eccede mai il *re*^{3}, mantenendosi così in àmbito ristretto e purgato.

E poichè appariscono nel manoscritto le pause, che vengono adoperate nella composizione per alternare efficacemente il giuoco delle voci, riesce interessante il vedere con quanta eleganza lo Zarlino ne ricordi l'origine. « Era impossibile che li cantori potessero peruenire dal principio al fine della cantilena, senza mai posarsi: se non con loro grande incomodo: ne veramente haurebbono potuto durare. Onde forse ricordevoli di quello, che è detto da Ouidio nelle sue amorose Epistole:

« Quod caret alterna requie, durabile non est ».

ritrouarono il rimedio opportuno ([1]) ».

([1]) Op. e ediz. cit., parte III, cap. 52.

Soprano (segnato « Disc: »).

Basso (segnato « Bas »).

Finalmente il basso, movimentato per lo più con arte, richiama le osservazioni già mosse sulla sua struttura.

Nella *Rivista musicale italiana* del Bocca diedi l'intera trascrizione in note moderne del Mottetto, che si estende per ben 204 battute di partitura. Quì, per brevità, limito lo studio, soggiungendo qualche breve osservazione sulla struttura e sul carattere dell'opera.

IV.

Se alcun sospetto potesse sorgere riguardo all'età del codice, già per tante ragioni garantita, esso svanirebbe alla lettura di questa trascrizione. La tonalità incerta, ove inutilmente si cercherebbe un chiaro concetto di sensibile, la mancanza del *diesis* nella segnatura, l'indecisione stessa nella posizione del *bemolle* al *mi*, che tratto tratto va sottinteso per evitare cattive relazioni fra le parti, tutto guida a riconoscere un'êra trascorsa, in cui il concetto attuale di ritmo e specialmente l'influsso profano dei canti popolari ancora male apparivano. Inoltre l'eterno ritardo all'atto della cadenza, il cadenzare frequente plagale, il faticoso aggirarsi escogitando inganni che fatalmente anelano al ritorno nel tono fondamentale, l'incrocio delle parti sono nuovi elementi di conferma, nuovi suggelli dell'êra studiata: e lo stesso concetto estetico ribadisce l'affermazione, pichè lo stile imitato si conserva, secondo le tradizioni. Onde il lettore vedrà che il disegno primamente proposto si trasmette da battuta a battuta ([1]), ora aggravando, ora diminuendo il periodo, con quel giuoco che presso i Fiamminghi giungeva all'apogeo.

Così il tenore, nel primo versetto, propone realmente il disegno:

([1]) Questo vocabolo, che attualmente richiama il concetto delle sbarre di divisione, è tuttavia d'origine assai antica. « Li musici vedendo, che per la dinersità de i mouimenti, che fanno cantando insieme le parti della cantilena, per essere l'una più veloce o più tarda dell'altra, si poteua generare qualche confusione: ordinarono un certo segno, dal quale ciascun Cantante si hauesse da reggere nel proferir la voce con misura di tempo veloce, o tardo, secondochè si dimostra con le figure diverse cantabili... Et s'imaginarono che fusse bene, se cotal segno fusse fatto con la mano, acciochè ogn'uno de i cantori lo potesse uedere, et fusse regolato nel suo mouimento alla guisa del Polso humano. Onde da poi dato tale ordine, alcuni de li Musici chiamarono cotal segno Battuta, alcuni altri Tempo sonoro: et alcuni altri, tra i quali è Agostino dottore Santissimo nel Capit. 10 del secondo libro della *Musica*, lo nominano Plausum; che viene da Plaudo voce latina che vuol dire il Battimento delle mani » (Zarlino, op. e ediz. cit., parte III, capo 49).

e questo ritroviamo nel soprano, con leggiere varianti di durata:

come, ristretto, lo risentiamo nel contralto:

e verso la chiusa il basso, con duplice scopo, ricordando questo episodio ritmico del contralto, conchiude:

Nei versetti seguenti il sistema prosegue, valendosi ora dell'uno, ora dell'altro frammento quali soggetti di nuovi disegni. Così non sarebbe difficile notare che le quattro note iniziali nella proposta del soprano *lumen* (versetto 2°), sono ancora quelle della prima proposta del tenore, qui esaminata. Il disegno completo riappare alle battute 4, 5, 6 del soprano, nello stesso versetto: e si ripete ancora abbassato di una terza e modificato nei valori alle battute 7, 8, 9, come alla quinta inferiore canta nel contralto alle battute 11 e 12, e risponde nel basso alle 13 e 14, rumoreggiando nella chiusa, spezzato, alterato, in moto contrario fra le parti.

È ben questa l'arte ove l'appagamento dell'occhio sembrava sostituirsi al piacere intuitivo dell'orecchio, e le cui licenze nella disposizione delle parole contribuirono alla riforma palestriniana. Anzi, si potrebbe osservare che questo tema del tenore, unito con quello proposto dal basso sin dalla prima battuta, siano la chiave di volta della composizione esaminata: poichè essi si intrecciano, si inseguono, fino a riunirsi in un solo disegno nella conclusione. E poichè il tema del basso non è altro, se non la distribuzione ritmica di una scala ascendente, e quello del tenore è ancora la figura di una scala discendente, così possiamo ritenerli come la doppia risultanza di un unico soggetto, invertito: cosa questa conforme al sistema architettonico seguìto dall'arte in quei tempi.

Il movimento generale, nelle epoche di cui discorriamo, non può riprodursi con sicurezza di precisione assoluta. Riportandoci alla nota

dell'Aron, citata a piè di pagina 332, ed all'uso costante, potremo interpretare i versetti segnati ₵ col carattere di un nostro tempo mosso (allegro od allegretto), quelli segnati in C in tempo moderato.

Il terzo e quarto versetto (« Tuo adventui » e « Mittat onnipotens ») appartengono a quest'ultimo tipo.

Rilevata l'impronta generale del Mottetto (¹), non credo si debba troppo insistere sopra piccole scorrettezze, alcune veramente scusate anche nei modelli buoni relativi all'epoca del nostro autore, altre scusabili forse con le antiche tradizioni. Non mi arresto sulle quinte fra parti intermedie, essendo esse per lo più coperte dal moto contrario fra gli estremi: inoltre non sarebbe improbabile che l'uso di alcuni accidenti non segnati (il *mi bemolle* tratto tratto sembra indicato da esigenze armoniche) correggesse l'effetto, alternando fra loro le quinte giuste e le diminuite.

Più grave è la cosa riguardo ad alcune ottave non soltanto implicite, ma chiare e patenti e dirette: su cui però richiamo ancora l'autorità dello Zarlino. Il terzo versetto (*Tuo adventui*), così efficace nella doppia imitazione che avviene fra soprano e tenore per un lato, e per l'altro fra contralto e basso, ci rivela alla quarta battuta due fra le tante quinte che l'andamento delle parti contiene, e che vengono coperte dal moto contrario fra gli estremi. Oltre a ciò, nella battuta terza ha un rapporto evidente di ottave fra tenore e basso, solo separate dalla pausa di semiminima (nel testo che traduco riducendo i valori alla metà, la pausa è di minima) interposta fra le note che producono l'ottava in quistione. Ora, che ciò fosse vezzo fra i compositori si ricava da una nota dello Zarlino, il quale osserva: « Sogliono alcuni non hauere per inconueniente, il porre due Perfette Consonāze di una istessa specie, l'una dopo laltra nelle loro composittioni, che insieme ascendino, o discendino, senza porui di mezo alcun'altra consonanza: percioche si auisano, che'l porre tra loro... una pausa di minima faccia variar la specie... Ma in vero quanto costoro s'ingannino, ciascuno lo potrà conoscere con la esperienza... » (²).

(¹) È noto che il mottetto poteva comporsi anche su testo profano: onde i trattatisti ci insegnano: « Motetum est cantus mediocris: cui verba cujusvis materiae sed frequentius divinae supponuntur ». *Terminorum musicae diffinitorium Joannis Tinctoris*: per M capitulum XI (in Lichtenthal, loc. cit.).

Per la storia del mottetto v. AMBROS, *Geschichte der Musik*, III: BRENET, *Notes sur l'histoire du Motet*, in *Tribune de S. Gervais*, 1895, 1, 2.

(²) Op. e ediz. cit., parte III, capo 48.

E ciò dimostra come l'uso « nelli Prattici », conducesse a licenze, da cui l'arte ch'essi possedevano avrebbe potuto facilmente salvarli.

Altra volta, verificandosi le ottave fra basso e contralto, riuscirebbe meno strana la cosa quando si ricordasse l'origine comune che queste parti ebbero. Nate infatti dalla funzione di una stessa voce (il *contratenor*), esse ne riepilogavano l'ufficio: onde potrebbe darsi che l'uso passato tratto tratto guidasse gli scrittori a confondere in una sola trattazione le due parti, che anticamente erano ridotte ad una sola.

Senonchè nel campo delle supposizioni è facile, ma ozioso, indugiarsi in epoche, ove per diverso declivio fluivano i rivoli d'una passata evoluzione: onde a queste semplici note limito lo studio, forse non inutile, quando si pensi che gli antichi saggi troppo rimangono sconosciuti, finchè su di essi si aggrava il silenzio delle biblioteche, e le forme manoscritte di una notazione arcaica li circondano di tranquillo mistero.

II.

Codice di autore ignoto.

(Raccolta di 50 composizioni di musica sacra e profana contenente messe, mottetti, madrigali francesi e salmi).

A questo titolo generale l'indicazione di Catalogo aggiunge la seguente descrizione: « Codice cartaceo del secolo XVI, di carte 99 (mm. 200 × 274), delle quali mancano la prima e l'ultima: rilegato in pelle nera »: indi soggiunge « Il ms. è preziosissimo per la varietà e rarità delle composizioni, delle quali alcune risalgono certamente al secolo XV » (segnatura Qm. III, 59).

* * *

L'eclettismo bizzarro di questa raccolta, ove le messe e gli inni staccati si alternano a canzoni d'amore, in francese, fu notato nella pubblicazione su *Une chanson française au XVI^e siècle*, da me fatta nella *Revue d'histoire et de critique musicale*, Parigi, fascicolo del febbraio 1903. Si tratta dello zibaldone di un paziente raccoglitore, il quale nella pace dello studioso univa il culto di Dio a quello delle forme artistiche, senza preoccuparsi se da queste emanasse troppo fascino di vita mondana.

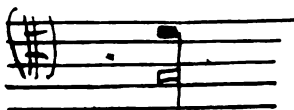
La classificazione delle opere quivi raccolte. per riguardo al tempo cui appartengono, offre qualche difficoltà, non essendo esse contrassegnate da alcun nome di autore. Vedremo che vi si contiene, fra gli altri, un lavoro del Brumel; inoltre la notazione bianca, in cui è interamente scritto. non consente di retrotrarre le pagine in esso raccolte oltre alla metà del secolo XV. Anzi questo periodo potrebbe essere designato per alcune fra le molteplici composizioni profane di cui discorreremo, e che sono scritte a tre voci: poichè questa struttura prevalse fin dopo la metà del 1400. cui seguì il sistema completo delle quattro parti. La scorrevolezza di andamento, in ciascuna voce, si scosta in questi saggi dal sistema antico, anteriore alla metà del secolo XV: nè più si riconosce la composizione successiva delle parti, sanzionata dagli antichi trattatisti, ed ove il *tenor* dava legge alla formazione del *discantus*, cui seguiva il *contratenor* (¹). Le imitazioni abbastanza libere non stringono l'opera complessiva in quel cerchio di ferro che ci apparisce nel sistema canonico adottato in questo stesso codice nel Kyrie della Messa del Brumel. Non mancano neppure (e potrebbe citarsi ad esempio il brano fra basso e tenore nella canzone « J'ay beau huer » da me pubblicata nella suddetta Memoria *Une chanson française*, etc.) veri passi espressivi, che ci ricordano la sana influenza dei testi profani. Finalmente mancano saggi di quella struttura a cinque voci, che con la pubblicazione dell'Arcadelt nel 1539 divenne l'impianto preferito nel madrigale; mentre la quasi assenza di tempo perfetto (O) nelle opere qui raccolte semplifica di molto il lavoro di riduzione.

Premesse queste considerazioni d'indole generale, vediamo brevemente il contenuto particolare della Raccolta.

***

Il Codice cominciava con una Messa di cui, essendosi perduta la prima pagina, troviamo ora soltanto il *Gloria*. Il foglio che lo contiene è assai guasto dal tempo e, più ancora, dalle cure amorose di qualche passato bibliotecario che, a fine di scrivere un bel « Anonimi musica N.° 114 », ha coperto con un quadrettino di carta a mano fortemente incollata tutta la metà dell'ultima linea in calce al foglio, mutilando così la parte del basso.

(¹) V. la Memoria precedente sul Codice del Langner.

L'appellativo però di basso, segnato in margine, non toglie che in questa, come in molte altre composizioni del ms. ora esaminato, la parte sia segnata in chiave di tenore. Nel verso della stessa pagina e nel recto del foglio 2 segue ancora il *Gloria* col « *Qui tollis* » a tre voci, indicate in margine come soprano, tenore, basso, e segnate in chiave di soprano e due tenori. Nel contesto del codice prepondera generalmente il tempo imperfetto, segnato alla chiave (₵): di esso e delle sue caratteristiche parlai a lungo nella Memoria sul codice del Langner. Per lo più durante il contesto delle composizioni non si cambia di proporzione, se si eccettuino le frequenti « hemioliae » di cui il Langner stesso e le fototipie di canzoni francesi qui riprodotte danno segno: però in questo « *Qui tollis* » apparisce la proporzione nuova col segno « 3 », nel contesto del periodo musicale.

La Messa prosegue fino a pagina 6, nello stile caratteristico dell'epoca e nel sistema di notazione proporzionale, senza speciali particolarità. Degna di nota a p. 6 in un « *Sanctus* » è la legatura seguente che appare nella chiusa del basso. Essa infatti appartiene alla notazione assai antiquata, in uso nei secoli precedenti, e si legge calcolando come finale la nota superiore. Ora, lo stesso trattato dell'Aaron posseduto dalla Biblioteca Nazionale di Torino, ed appartenente al 1529 [1], nella Tavola ricchissima che ci presenta di tutte le legature classificate sotto al titolo « Coligatio Notularum », non segna questa forma di legatura, che, siccome osservai, appartiene a sistemi di notazione antiquata: il che potrebbe condurci ad attribuire alla Messa, cui il « *Sanctus* » va unito, un'età anteriore di molto al periodo in cui altre composizioni in essa raccolte vennero trascritte.

Si ricordi però sempre che l'intero codice è scritto in pura notazione bianca: ora, siccome questa si generalizzò verso il 1430, così, quand'anche la struttura dei lavori non ci guidasse, avremmo dati precisi di scrittura per attribuirli con sicurezza ad un periodo non anteriore alla seconda metà del 1400, e quasi sempre posteriore.

[1] Op. cit., libro I, capo XL. Vedi nella presente memoria, la nota a pag. 335.

***

Procedendo nella descrizione del codice, prima di passare alle opere profane ch'esso racchiude, credo non inutile richiamare alcuni concetti relativi alla formazione tipica delle composizioni per Messa, quali apparivano in quelle epoche scorse, e quivi ancora si riproducono. Sebbene le ricerche degli studiosi abbiano dimostrato che le così dette « arti degli Olandesi » già avevano avuto principio fuori dei Paesi Bassi, per opera dei contrappuntisti cui è dovuto lo stile imitato, è tuttavia giustizia riconoscere che nei secoli XV e XVI il paese tra la Mosa e la Schelda condusse all'apogeo tali artifizî. Ed è per l'appunto allora che alle altre forme si aggiunge la Messa, opera imponente per la sua estensione, e condotta a formare un tutto organico elaborato secondo un piano prestabilito ed unitario, in ispecie col mantenere un unico « *Cantus firmus* » per tutta la durata della composizione. Di tale artifizio abbiamo veduto un saggio pratico nelle poche note estetiche sul Langner: in questi saggi della raccolta che esaminiamo riapparisce elevato a guida suprema.

Il corale gregoriano è solo mantenuto per le parole d' introduzione dei singoli pezzi: così il *Gloria* ha la sua notazione gregoriana per le parole « *Gloria in exelsis Deo* », il *Credo* per le parole « *Credo in unum Deum* »: anzi, più spesso ancora tali parole e la relativa notazione sono soppresse, come conosciute, e la notazione e il coro incominciano subito con il « *Et in terra pax hominibus* » o « *Patrem onnipotentem* ». Le parti della Messa comprese fra i singoli momenti del servizio divino sono invariabilmente le seguenti: « *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* con *Benedictus*, *Agnus Dei* ». Ora, esse sono sempre rette dalla scelta di un « *Cantus firmus* » che, tolto liberamente fra opere sacre o profane, ristretto, allargato, spesso irriconoscibile, costituisce quasi il filo d'Arianna con cui il compositore muove tra i meandri complicati dell'opera sua. E ciò per l'appunto ritroviamo in tutte queste opere, che l'ignoto compilatore a noi tramandava: costituendo quasi il suggello che garantisce l'autenticità della materia qui considerata.

***

A pagina 8 verso, 9 recto, apparisce la prima fra le canzoni francesi, scritta a quattro voci, in « C ». Ne riproduco la prima strofe

in vecchio francese, cui seguono in calce al foglio 9 recto altre due strofe:

A la mignone de fortune
Qu'on doyt louer devant chacune
Je donne dont sage me tien
Ceux qui souloyt estre mien.
Pour la servir plus che nesune (¹)
Char chi en vouldroyt une eslire (²)
Il n'eust rien que redire
Chacun de tire
J courroyt come a la plus belle.

Nel riprodurre testualmente la scrittura, ricordo che spesso il nostro anonimo anche nel latino si vale di quelle licenze che dinotano in lui od un ribelle alla buona ortografia latina, in uso anche ai suoi tempi, o un ardente seguace della libertà consentita da Orazio: « *pictoribus atque poetis* ... ».

Altra piccola canzone francese, e questa a tre sole voci, apparisce a p. 9 *verso* 10 *recto*, sui versi:

Se conge prens de mes Belles Amours,
Vrais amoureux ne me veulles blamer,
Char jay seuffert des plus grans dolleurs
Que ne font ceulx qui negent sur la mer.

Curioso è poi a p. 10 *verso*, 11 *recto*, l'intreccio fatto dal compilatore il quale, per godere forse lo spazio rimasto in fondo alla pagina, ha mescolato una nuova canzone francese a tre voci con un' « *Ave maris stella* » anch'essa a tre voci. Questa piccola canzone francese non reca sulla musica che il primo verso: « Regardez se le porres faire »: la stessa lacuna si trova a p. 11 *verso* e 12 *recto*, ove una composizione a tre voci non reca parola di sorta. Tutte queste composizioni, poi, non han nome di autore: ed è perciò che reputo necessario

(¹) « Nesune » nesun, nesung, nessun, etc. Forme di « pas un, aucun, personne »: così in « Floire et Blanceflor »:

Bien savon
Que sans nesun terme mourrons,
Mais, bele, çou vous ai jou fait.

(V. Godefroid, *Dict. franc.*, etc.).

(²) « Eslire », forma che si trova auche in « eslite », esliseur »: V. *Dict.* cit.

riprodurne, come sino ad ora feci, i primi versi quando esistono, riuscendo cosa utile per indirizzare il ricercatore sulla via di una presunta paternità, qualora gli stessi versi fossero già ad altri canti uniti.

A pagina 12 *verso* e 13 *recto* si leggono due canzoni francesi; l'una comincia:

Alles, regret,

l'altra:

Et attendant

ed esse mi parvero talmente interessanti, che ne presento la riproduzione fototipica e la versione in caratteri moderni.

Per questi due modelli « Alles, regret » e « En attendant » valgono in genere le osservazioni mosse nello studio sul Codice del Langner. Risorgono in esse gli incrocii di voce, gli urti e le libertà che lo Zarlino deplorava. La quantità di *legature* che si trovano nella prima, sembrano additarla come più antica: i vocalizzi della seconda, nella chiusa, potrebbero condurci a ravvisare un tardo ricordo delle *jubilationes*, da cui il canto profano fu nei primi tempi influenzato. Certo infine, malgrado le deficienze dovute a ricordi arcaici, l'una e l'altra meritano lo sguardo dello studioso.

***

L'ugual trattazione di voci, e per lo più la stessa designazione di tempo (₵) si trova nelle altre composizioni francesi che seguono. Alcune, come quella « J'ay beau huer » già ricordata, rivelano chiara l'origine dallo stile imitato: altre invece sono trattate in stile omofono: pochissime si valgono di quel tempo perfetto (O), ove la musica proporzionale aveva avuto agio di meglio giustificare il nome suo. Ed un saggio di tale tempo perfetto l'abbiamo in una piccola canzone francese a tre voci che segue nella raccolta a p. 13 *verso* e 14 *recto*, cioè in seguito a quella di cui è presentata versione moderna (« En attendant d'avoyr secour) »: questo saggio di canzone è svolto sui versi:

Guerissez moy du gran mal que je porte,
Puis che chacun tous les jours me rapporte
Che je suis forte en voustre male grace.

Segue ancora una canzone francese a tre voci, senz'altra indicazione del testo all'infuori di questo frammento:

J'ay un regret:

Anch'essa è in tempo ₵ : e nella pagina che segue (n. 14) ci si presenta un lavoretto assai interessante, da me già pubblicato nel periodico « *Santa Cecilia* » di Torino: nn. 2-3, anno 1902.

È un « *Ut quaeant laxis* » di autore ignoto, disposto a tre voci, ed ove si possono rintracciare formole considerate dai trattatisti dell'epoca. Costituisce 34 battute di partitura, ed è originariamente scritto in chiave di mezzo soprano e due tenori. Il tema melodico si accosta, con parecchie libertà, alla seconda formola dell'Inno « In nativitate S. Johannis Baptistae » dato dal « Compendium Antiphonarii et Breviarii Romani » di Ratisbona per la festa del 24 giugno: e, quindi, si scosta dal modello che Guido d'Arezzo tracciava a Michele Monaco (v. *Epistola Guidonis* in GERBERT, *Scriptores*, etc. tomo II, p. 45). Addito la pagina interessante, ai Congressisti, nel periodico citato.

***

Composizioni di genere sacro seguono fino a pagina 18 *verso*, ove apparisce una piccola e graziosa canzone francese a tre voci, sui versi:

Dictes moy toutes vos pensees,
Car j'ay desir de les scavoyr,
Octroyez moy ce bien havoyr
Affin qu'elles soyent exaucees [1].

E la pagina seguente è dedicata a quel « J'ay beau huer » pur esso a tre voci e in tempo imperfetto, originariamente tracciato nelle chiavi di soprano, tenore e baritono, di cui pubblicai fototipia e trascrizione moderna nella *Revue d'histoire et de critique musicale* di Parigi, fascicolo del febbraio 1903. Questa canzone, che rivela la mano di un vero maestro, è trattata nello stile polifonico imitato.

***

Il seguito è occupato da due Messe, senza designazione d'autore, intramezzate da inni sacri: una terza Messa « *De Alleluja* » fino a pagina 44 verso, 45 recto, ove una nuova canzone francese, e questa

[1] « Exaucees », forma di exalcier, exhaucer, exaulcer, i quali tutti si riuniscono a essalcier: nobilitare, esaltare: V. GODEFROID, *Dict.* citato.

volta a quattro voci, è trascritta, al solito senza designazione di autore, sui versi:

C'est ma encontre [1] d'amer qui ne n'a joye.
Qui veult d'amour scavoyr le cours,
Amours font faire mains de tours.

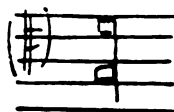
E con essa abbiamo due altre opere dello stesso carattere, anonime anch'esse, e nell'ugual stile, sempre a tre voci.

L'una è svolta sui versi:

En amour n'y a que bien
Ne nul mal qui pense,
Amour fait faire meintes tours
Et met en continance

l'altra sui versi:

Au joly moys de may
A qui je suis dona
Vostra amie sarey
Si le tamps me grada:

ed in quest'ultima, che sembra tradire formole più antiquate, troviamo ancora sulla chiusa la vecchia legatura:

Entrambe sono scritte a tre voci.

È solo a pagina 53 verso e 54 recto che sopra una « *Salve Regina* » a quattro voci, ove il tenore comincia col proporre il tema regolare della preghiera

[1] « Encontre », combattimento (rencontre) ed anche fortuna, destino, avventura: « Cist Hercules ot moult d'encontres. » V. Godefroid, *Dict.* citato.

lasciando in seguito campo allo sviluppo in musica proporzionale, apparisce un nome scritto con tutta la cura calligrafica possibile. Sta in alto della pagina, e reca:

« BUCHETI ».

Chi ricorda il nome di Buchoi, dato parecchie volte al Binchois, sarebbe forse tentato di attribuire al grande contrappuntista questa composizione. Tuttavia il contemporaneo di Dunstable e Dufay, che morì a Lilla sul fine di settembre del 1460, si ispirò nei suoi studî ai dettati teorici e nella notazione ai principî vigenti sull'inizio del secolo XV. Era allora in uso la notazione nera: ed il ms. da noi considerato, sebbene pieno di legature e con frequenti esempî di proporzione « hemiolia », sembra tuttavia riunire dati che non permettono di ricondurlo a periodo così lontano.

Un altro nome, e questa volta certo, apparisce a pagina 62 *verso*, ove è segnato calligraficamente:

« Brumel »

e in seguito:

« A lumbreta dum bussonet ».

Nel *recto* di pagina 63, sul margine superiore, si legge:

« Brumel, brumel gentil galant ».

È anch'esso un motto, o non piuttosto l'espressione di un giudizio dato dal compilatore della raccolta?

Il nome del Brumel e il titolo della Messa — perchè la composizione qui presentata costituisce una intera Messa — meritano un cenno particolare.

***

Dai documenti sulla vita di Antonio Brumel, celebre contrappuntista neerlandese contemporaneo di Josquin ed allievo di Ockeghem, che vennero pubblicati nel *Monathefte für Musikgeschichte*, XVI, 11, si rileva come egli vivesse sul principio del secolo XVI alla corte di Alfonso I, duca di Ferrara, ove rimase fino alla fine della sua vita. Ora, col titolo: « A l'ombre dung buyssonet » (nome tolto dalla canzone che aveva fornito il canto dato) si trova per l'appunto una Messa sua, stampata nel « *Liber quindecim missarum electarum quae per*

excellentissimos musicos compositae fuerunt »: grande in-folio edito a Roma nel 1519 da Andrea Antiquis di Montona.

Oltre alla Messa « A l'ombre dung buyssonet », quest'edizione contiene le due Messe del Brumel dal titolo « *De Beata Virgo* » e « *Pro defunctis* ». Altro esemplare della Messa in quistione si trova nel « *Liber quindecim Missarum a praestantissimis musicis compositarum* », pubblicato a Norimberga « *apud Joh. Petreium* »: piccolo in-4° oblungo, anno 1538.

Le circostanze di tempo non mi permisero di verificare l'esattezza dell'induzione, che qui presento: ma la rassomiglianza del titolo, il carattere antiquato della trattazione, la chiara designazione dell'autore sembrano indicarci in questo esemplare a mano una copia del lavoro, dovuta all'anonimo compilatore della raccolta. Ed in tal caso lo scritto potrebbe forse interessare lo studioso, ponendolo di fronte ad una copia che, all'occorrenza, varrebbe anche quale mezzo di confronto per le eventuali varietà che i varî campioni di questa Messa potessero presentarci.

A titolo di semplice descrizione del codice noterò che il *Kyrie*, a quattro voci come il resto dell'opera, sta tutto su due soli righi. Si tratta di composizione canonica come si rileva dal segno del « canone », o indice d'entrata delle varie voci, e da brevi annotazioni sui margini.

***

È questo, s'io non m'inganno, l'ultimo lavoro di maggiore interesse che il codice ci presenta. A pag. 69 *verso*, 70 *recto*, una nuova Messa a 4 voci di autore anonimo ci presenta cambiamenti di proporzione nel contesto del periodo musicale: sensibilissimi nel « *Qui tollis* » ove, all'entrata « *Cum Sancto Spiritu* » il ₵ cede alla proporzione ternaria.

E con questo cenno chiudo la breve descrizione del codice, realmente prezioso ed interessante, finora trascurato. Che se una ricerca amorosa giungesse a farci conoscere l'origine dei varî testi francesi e il nome dei compositori che vi adattarono la musica, crederei aver compiuto opera non inutile col preparare il materiale ad altri investigatori di me più valenti e più fortunati.

III.

Codice di Simon Boyleau.

Sotto la segnatura « Qm. VI. 72 », il Catalogo della Biblioteca Nazionale di Torino classifica un codice musicale, di cui presento in notazione moderna, con riduzione dei valori a metà secondo l'uso (e per ragioni svolte nel mio studio sul primo codice), un saggio. L'indicazione di catalogo reca:

BOILEAU SIMON, « Poesie musicate a 4 voci di Simon Boyleau ed intitolate alla Ser.ma Madama Margherita Duchessa di Savoia ». Cod. cart. del sec. XVI, di carte 69 (mm. 150 × 205) con rilegatura del tempo in pelle nera. Opera ignota di Simon Boyleau ».

Il ms. splendidamente conservato, tradisce la cura calligrafica d'un esemplare di dedica. Le voci sono scritte nelle rispettive chiavi, senza quel cambiamento di armatura che apparisce nell'altro codice assai prezioso, catalogato sotto la segnatura « Qm. III. 59 » e contenente la Raccolta di cinquanta composizioni, per lo più anonime, su cui è pure qui presentata memoria. In quest'opera del Boileau (come è segnato nella firma calligrafica di dedica, e che tuttavia si trova segnato con forma autografa « Simō Boyleau » a pag. 44 *verso*) le voci sono in quest'ordine:

Basso, Contralto, Soprano, Tenore.

Terminata la parte del Contralto, pag. 37 *verso* e 38 *recto*, si legge la seguente dedica:

« Alla Ser.ma Madama Margherita Duchessa di Savoia.

« I grandi meriti di V. Altezza Sereniss. Madama, i quali per « bocca di ogn'uno con ogni sorta di lode sono homai per tutto 'l mondo « celebrati, hanno spinto ancor me come ch'io sia tra i minimi ser- « vitori, et affettionati suoi, e massime per esser'anch'io di nation « francese a volerle dedicare alcuna delle mie fatiche, sperando le « debba far degne e de l'orecchie, e de la gratia sua dove per se stesse « indegnissime ne sarebbono, e che fra i suoi divini pensieri volen- « tieri darà luogo a queste due mie operette, le quali se non sono « bellissime per altezza di stille (*sic*) almeno le sarañо un segno de « la riverenza ch'io le porto e de l'opinion ch'io tengo de la divo-

« tissima mente e di tutte le virtù sue, al cui tempio homai tutto mi « sono consacrato; le piacerà adunque di accettarlo con buon'animo et « con la gratia sua iscusar' ogni difetto mio, il che sperando senza più « riverentemente le bascio l'honoratissime mani.

« Humilissimo servitor

« Simon Boileau ».

Seguono i due sonetti che qui trascrivo, e che rappresentano le « due operette » indicate nella dedica. Il primo si riferisce ad Emanuele Filiberto, l'« Altezza » di cui è fatto cenno al terzo verso della seconda quartina: al qual riguardo si potrebbe ricordare qual rigido osservatore del cerimoniale fosse il Duca, e come al titolo di « Altezza » pretendesse nei rapporti quotidiani. Il secondo sonetto è dedicato alla Duchessa Margherita. Onde riesce evidente la relazione di questi lavori con quanto notammo nello studio sul Langner, riguardo alla vita artistica di questo periodo nella corte di Savoia.

L'animo invitto e il sopr'human valore
E l'industria e l'ingegno singolare
Con cui d'imprese e di vittorie rare
A nostri tempi riportaste honore,
Sono, Signor, cagion ch'a tutte l'hore
Miriamo il viso e le fattezze care
Di Vostra Altezza, e che le schiere amare
Dai confin nostri homai si veggon fuore.
De l'alma pace, ond'a voi gloria eterna,
Altrui gioia acquistaste, hor'a Dio rende
Gratie l'Europa libera con noi.
Ma con più segni di letitia interna
Si gloria il popol vostro, perchè pende
Tanta felicità tutta da voi.

Degna d'eterno e d'immortal honore
Margherita gentil, cui non la sorte
Desiar sì magnanimo consorte,
Ma vera elettion già destò il core,
La virtù altera e l'animo el valore
D'un Cavalier senza par giusto e forte,
Del bel sen vostro apersero le porte
Onde entrò per far noi felici amore.
O santo, o dolce amore, onde intorno
Fue l'età del or santa e gradita
E lieto in pace homai si gode il mondo,
Mentre si gireranno i cieli intorno
S'udirà il nome ognor di Margherita
Ch'un secol apportò tanto giocondo.

***

Ciò che sopratutto colpisce, gettando lo sguardo sul ms. musicale, è la chiarezza e vorrei dire la modernità della notazione che, pure appartenendo al tipo proporzionale, tuttavia è enormemente più semplice di quella che il codice del Langner, qui unito, ci presenta. Si noti che la logica delle date condurrebbe a collocare l'opera del Langner in periodo più recente, essendo essa dedicata al Duca Carlo Emanuele I, incoronato nel 1580; mentre la moglie di Emanuele Filiberto morì nel 1574. Ora in questi saggi del Boyleau non solo manca ogni esempio di legature e di proporzioni, ma la modulazione del periodo armonico è nettamente caratterizzata dalla cura minuziosa usata nell'apporre il diesis ed il bemolle, talvolta a fianco della nota, più spesso sopra o sotto: intendendosi abolito quando esso non si ripeta. Sarebbe illogico chiedere a queste carte un chiaro concetto di tonalità, modernamente intesa: è sempre in esse, in altri termini, quel fluttuare caratteristico di accordi perfetti, nell'ambito di toni fra loro relativi. Ma la mancanza di figure appartenenti al tipo delle legature, la chiarezza del tutto, cui concorre lo stile accurato dell'opera complessiva, se per un lato riescono più facili a comprendersi per lo scopo cui queste pagine erano destinate — quello cioè di rendersi piacenti alla Dama cui l'opera si dedicava — per l'altro depongono favorevolmente in onore di questo Boyleau che i dizionarî musicali non registrano, e che forse apparteneva a quegli aurei « dilettanti » del cinquecento, la genialità dei quali si manifestava nelle tendenze schiettamente moderne dei tentativi. Ricordiamo infine che questo genere leggero si staccava dalla gravità inerente al « Mottetto », sensibile in tutta l'opera del Langner: senza trascurare il fatto della forma italiana di sonetto in cui il testo è concepito, ed ove tutto dinota la coltura di uno studioso, assai lontano dal gergo che inquina gli esemplari a stampa dell'Aaron e tratto tratto dello stesso Zarlino, spesso citati nel commento del primo codice descritto.

***

I due sonetti, dei quali si riprodusse il testo, sono musicati a parte a parte, per modo che una prima fermata avvenga dopo le due

quartine, ed una seconda finale sulla chiusa dell'ultima terzina. Seguono nel ms. altre poesie musicate nello stesso stile, e di carattere amatorio. Esse non sono più indirizzate alla Duchessa Margherita: costituiscono altrettanti quadretti corali, intessuti su lai d'amore, e disposti musicalmente a quattro voci.

La chiarezza e semplicità assoluta della notazione rende inutile il fac-simile fotografico, e riapparisce nella versione moderna che presento, relativa al primo sonetto di dedica con cui l'opera incomincia.

L. A. VILLANIS, Codici musicali della Bibliot. Naz. di Torino.
Due Canzoni francesi a tre voci, di autori ignoti: q m. III. 59.
(XVIII - 1)

I. ALLES REGRET

- les a - lieurs

II EN ATTENDANT

. En attendant davoyr secours
Je ne soutiens que playns he plours
Je nay espoyr q me qforte
Je porte dolleur trop plus forte
Que nul tans soyt ravy damours

Je vays je viens je saulx et cours
Je fayz le guet en chambre et tours
Jncenssammet pietonne ou trotte
Je nay repos ny plus quung ours
Je spie par les carrefours
Je suis crotté dung piè de crotte
Je suis contat de changer rotte
Pour celle q je voye tous les jours

En attendat toujours secours

(H)

L. A. VILLANIS, Codici musicali della Bibliot. Naz. di Torino.
Sonetto musicato di Simon Bovleau: q m. VI. 72. (XVIII.

- re Ai nostri tem - pi ri - por - taste o-no - - re So - -no Signor
ca - gion ch a tut - te l'ho - re Mi-riamo il vi - - so
E le ma - nie - re ca - re Di vostr altez- za Di vostr altez - za e

che le schie - re a - ma - ro
Dai confin no - stri
Dai con-fin no-
- stri Dai con-fin no - stri ho - mai
si veg - gon fuo - - re
De l'al - ma pa - ce
De l'al - ma pa - ce on - d a noi glo - ria e -

- ter - na
Al-trui gioia acqui- staste ho-no - ra
Dio ren-de gra - tie
l Euro - pa
li - be-ra con
noi
Ma
conpiu se - gni
di le-titia inter -
- na
Si gloria il po-pol
no - stro si glo-ria il po-pol
no - stro Per - che pen -